

Université de Montréal

Écrire la théorie littéraire.

L'œuvre littéraire de John Cage et la révision du commentaire critique

par

Charles Robert Simard

Département de littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph. D.)
en Littérature, option Théorie et épistémologie de la littérature

Juin 2011

© Charles Robert Simard, 2011

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Cette thèse intitulée :

Écrire la théorie littéraire.

L'œuvre littéraire de John Cage et la révision du commentaire critique

présentée par :

Charles Robert Simard

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Eric Savoy

.....
président-rapporteur

Terry Cochran

.....
directeur de recherche

Wladimir Krynski

.....
membre du jury

Maxime Blanchard

.....
examineur externe

Lianne Moyes

.....
représentant du doyen

RESUME

Le texte qui suit, malgré son libellé onomastique (le nom « John Cage »), son orientation disciplinaire (la « théorie littéraire ») et sa visée thématique (« la révision du commentaire critique »), se place d'emblée dans une posture d'écriture et de création. Il consiste à proposer comme point de départ *l'identité de la forme textuelle et de sa dérivation métatextuelle*, en d'autres mots : de la voix citée et analysée avec l'autre voix citante et analysante. Cette prémisse dérive elle-même d'une confrontation locale : les spécificités et les idiosyncrasies de la textualité mise en place par John Cage à partir des années quarante (partitions littéraires des recueils *Silence* et *A Year from Monday*, mésostiches de *M* et *X*, réécritures et « *writing through* » d'*Empty Words...*). En effet, l'examen par la théorie littéraire d'un corpus aussi disséminé et « néologique » que l'est celui de John Cage pousse son rédacteur à poser la question de sa propre écriture (« autoréflexivité ») et à rendre possible une réalisation artistique personnelle (« performativité »). C'est donc à travers la contingence d'une *langue* et d'une *subjectivité au travail* que la théorisation (textuelle) du texte cherche ici à s'élucider et à s'écrire.

Le travail commence par installer les modalités à la fois circulaires et circulatoires de la théorie littéraire, une tension rhétorique et épistémologique qu'il identifie sous le nom d'« aporie autoréflexive » (le texte théorique est concerné par la question de lui-même). Il s'efforce ensuite d'analyser la nouveauté de l'œuvre littéraire cagienne, en empruntant un schéma dialectique et antagoniste : d'un côté, une « textualité-objet », originale et orthographique, de l'autre, une « textualité-sujet », disséminante et intertextuelle, anarchique et jubilatoire. Enfin, le texte propose la révision, la recomposition, la « réécriture » du commentaire critique sur les bases nouvelles d'une *textologie autoréflexive et performative* — une indiscipline d'écriture qui utilise sciemment les coordonnées linguistiques de son élocution (néologie, typographisme, procédés citationnels...) et qui fait place sans camouflage ou refoulement à la personnalité intertextuelle, contextuelle, *métissée* du rédacteur. Par l'entremise d'une sorte d'« exemplarité textuelle » (Cage), ce travail insiste pour une synthèse à la fois productive et expressive des voix analysées et analysantes dans les études littéraires. On verra que, par moments, cette proposition implique que le texte se *marginalise*.

Mots clés : John Cage (1912-1992), théorie littéraire, théorie du texte, commentaire critique, autoréflexivité, performativité, métatexte, intertextualité, subjectivité, textualité, néologie, écriture, création littéraire, études littéraires, mésostiche, réécriture, Jacques Derrida (1930-2004), Gilles Deleuze (1925-1995).

ABSTRACT

The following text, despite its onomastic labelling (the name “John Cage”), its disciplinary orientation (“literary theory”), and its thematic aim (“the revision of the literary commentary”), positions itself as a writing and creative venture. It starts by stating the *strict identity of texts and metatexts*, in other words, of the quoted, analyzed voice, with the quoting, analyzing *other* voice. This premise derives from a specific confrontation: the specificities and idiosyncrasies of John Cage’s literary production since the late 1940s (the literary scores from the anthologies *Silence* and *A Year from Monday*, the mesostics from *M* and *X*, the rewritings and “Writing through’s” from *Empty Words...*). Indeed, the examination by literary theory of a body of work as disseminated and “neological” as John Cage’s encourages the literary critic or theoretician to ask the question of his own writing (“self-reflexivity”) and also to make possible an original artistic realization (“performativity”). It is therefore through the possibilities of a *language* and of a *subjectivity at work* that the (textual) theorization of texts tries herein to elucidate and to write itself.

This work starts by setting up the modalities both circular and circulatory of literary theory—a rhetorical and epistemological tension that will be identified as the “self-reflexive aporia” (the theoretical text is primarily concerned by the question of itself). It then tries to analyze the novelty of Cage’s literary work, using a dialectical and antagonistic configuration: on one hand, an “objective textuality”, original and orthographical; on the other hand, a “subjective textuality”, disseminating and intertextual, anarchic and unrestrained. Finally, this text proposes the revision, recomposition and “rewriting” of the critical commentary on the basis of a new *self-reflexive and performative textology*. That is: a sort of undiscipline in writing that knowingly manoeuvres the linguistic coordinates of its elocution (neology, typographism, quotation processes...) and that does not try to conceal or repress the intertextual, contextual, *heterogenous* and *disparate* personality of its author. Through a sort of “textual exemplarity” (Cage), this work insists on a synthesis both productive and expressive between the voices analyzing and the voices being analyzed. We will see accordingly that this proposition implies, from time to time, that the text be *marginalized*.

Keywords: John Cage (1912-1992), literary theory, textual theory, critical commentary, self-reflexivity, performativity, metatext, intertextuality, subjectivity, textuality, neology, writing, literary creation, literary studies, mesostic, rewriting, Jacques Derrida (1930-2004), Gilles Deleuze (1925-1995).

TABLE DES MATIERES

+ 7

TABLETTERIE DES MATITES

RESUME, 5

ABSTRACT, 7

TABLE DES MATIERES + 7 = TABLETTERIE DES MATITES, vous êtes ici

TABLE DES ILLUSTRATIONS, 13

TABLE TYPO-ANARCHIQUE DES TABLEAUX, FIGURES ET AUTRES ALINEAS GRAPHIQUES, 15

ÉPIGRAPHES, 17

PARTITION AVANT-COUREUSE. « Cage » : projet d'examen d'une œuvre *via* l'écriture d'un
texte, 21*Déclaration de principe : la théorie littéraire s'écrit, 21**Spécificité, éventualité et opportunité de la « problématique » cagienne, 22**Hypothèse d'une signifiante commune entre voix analysée et voix analysante, texte
cité et texte citant, 25**Outils et stratégies du commentaire autoréflexif. Tactiques de l'écriture disséminée,
27**Des « partitions » plutôt que des chapitres. Succession de pièces mobiles, 29*

PARTITION ZERO. Les hexagones, 33

PARTITION UN. Situations du texte, 47

Point de départ : le non-lieu onomastique, 47

*Présences et absences d'un corps, présentation et abstention d'un corpus : « John
Cage », 49*EXPOSITION DE QUELQUES PROBLEMES DE « SITUATION » DU TEXTE EN THEORIE
LITTERAIRE, 57*L'aporie autoréflexive de la théorie littéraire, 59**Le statut identitaire, « objectif » du texte, 70*

Localisation et temporalisation du texte, 79

PARTITION DEUX. Deux encagements du texte : originalités du concept d'œuvre, 87

Incipit en forme de joute épigraphique / épigrammatique, 87

MISE EN PLACE D'UN AFFRONTMENT, 89

Texte « en cage » : principe d'auctorialité, 102

Première phase : admiration, 108

Deuxième phase : soupçon, 113

Troisième phase : complexité, 120

Texte « de Cage » : processus de désauctorialisation, 127

Dépossession, 134

Indétermination, 140

Trivialisation, 145

PARTITION TROIS. Deux encagements du texte : ortho-graphies du concept d'œuvre, 151

Rixe épigraphique et épigrammatique [avec arbitrage], 151

La littérature « orthographique » : bienséance de l'œuvre, malséance du texte ?, 153

1. *Texte « en cage » : principe de syntaxie et de grammaticalité, 158*

1 **prime.** *Texte « de Cage » : processus de démilitarisation du langage, 167*

2. *Texte « en cage » : principes de thématité et de style, 182*

2 **prime.** *Texte « de Cage » : processus de déthématisation et de désinvestissement du style, 194*

3. *Texte « en cage » : principes de hiérarchisation et d'organigrammaticalité, 206*

3 **prime.** *Texte « de Cage » : processus de déhiérarchisation et d'émiettement du texte, 216*

4. *Texte « en cage » : principes de dualisme et d'antagonisme, 226*

4 **prime.** *Texte « de Cage » : processus de débinarisation (multiplicité et participativité), 231*

PARTITION QUATRE. Cheminement vers la constitution d'un commentaire autoréflexif et performatif, 241

En guise de prologue et de pré-paration, 241

Restrictivités et possibilités du « commentaire » textuel, 247

CHEMINEMENT VERS UN METATEXTE DE CREATION, 263

Lignes directrices et lignes de fuite, 263

Parité « texte de Cage » et « texte sur Cage », 268

Le commentaire critique : projet d'écriture autoréflexive, 276

Le commentaire critique : projet d'élaboration performative, 286

(La théorie s'écrit.) Lignes directrices et lignes de fuite pour un commentaire autoréflexif et performatif, 296

Du commentaire à la théorie littéraire à une « textologie », 308

PARTITION A LA TRAINÉ. « Cage » : disséminance et dichémination d'un corp(u)s textuel, 315

Rappel des suggestions agies de l'écriture précédente, 315

« Not wanting to say anything about John Cage ». Ouvertures anarchiques de la pensée littéraire, 318

BIBLIOGRAPHIE, 325

A) Œuvres de ou autour de « John Cage », 326

B) Ouvrages critiques et ouvrages créatifs confondus :

théorie littéraire, philosophie, critique d'art, écrits scientifiques...	+	poésie expérimentale, littérature contemporaine, essais..., 332
--	---	---

C) Références linguistiques, lexicographiques et méthodologiques... matière à néologie, 347

Note sur les logiciels utilisés, 350

ILLUSTRATIONS par Chantal Poirier, *passim*¹

DEBORDEMENTS PERITEXTUELS, *passim*², *infra*³ et *circum*⁴

¹ « *Passim* (adv.) est l'emprunt non modifié (1868) de l'adverbe latin *passim* "ça et là, partout", formé sur *passum*, supin de *pandere* "étendre, déployer" (→ épandre). ◇ Le mot accompagne la référence d'un texte sans mentionner la localisation précise des passages portant sur un sujet donné. » (*Dictionnaire historique de la langue française*, sous la dir. d'Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, 1998, p. 2598).

² « J'ai travaillé tout l'hiver, *passim*, la tête plongée dans cette incubation de ma grande rêverie que vous savez. » (Victor Hugo, *Correspondance*, volume 2, Paris, Albin Michel, 1952, p. 442, cité dans *Antidote HD*, dictionnaire de citations, « *passim* »).

³ « *Infra* (adv.) est un emprunt tardif (1862) au latin *infra* adv. et prép., signifiant "au-dessous" (par opposition à *supra*), "plus bas", employé au propre et au figuré. *Infra* se rattache à *inferus* "qui se trouve dessous" (par opposition à *superus*) (→ enfer). [...] ◇ En français, *infra*, terme didactique, s'emploie comme adverbe pour renvoyer à un passage qui se trouve plus loin dans un texte (cf. *ci-dessous*, *ci-après*, *plus bas*), et comme préposition pour "après". » (*Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 1833).

« *Cet avis (...) ne vaut que pour une littérature qui (...) entend relever essentiellement (...) de l'intelligence ; ce qui n'est pas le cas pour celle qui nous occupe ici. (Voir infra, p. 103, sa volonté d'hermétisme) ([Julien] Benda, Fr. byz. [La France byzantine, ou Le triomphe de la littérature pure : Mallarmé, Gide, Proust, Valéry, Alain Giraudoux, Suarès, les Surréalistes. Essai d'une psychologie originelle du littéraire, Gallimard, coll. "blanche" ("NRF")], 1945, p. 76). » (*Trésor de la langue française informatisé*, version Widget, « *infra* »).*

⁴ « *Circon-*, *circum-* est un élément préfixal emprunté au latin *circum*, accusatif de *circus* "cercle" (→ cirque), employé anciennement comme préposition avec le sens propre de "en cercle, autour de". ◇ *Circum*, qui ne traduit que le sens de la préposition grecque *peri* (→ péri) — le sens figuré "relativement à, à propos de" étant réservé à *circa* —, est employé dans de nombreux juxtaposés verbaux, souvent calqués du grec, de sens propre et figuré (→ circoncire, circonférence, circonflexe, circonlocution, circonscrire, circonspect, circonstance, circonvénir, [circonvolution, circonvallation, circonvoisin...]). En français même, il se combine à un adjectif ou à un substantif, le plus souvent sous la forme savante *circum-*, décrivant la situation autour du lieu ou de l'objet caractérisé par cet adjectif ou l'action, la qualité exprimées par ce substantif. » (*Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 759).

Voir aussi les constructions néologiques « circonstructure » (V. Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, 1957), « circumambulation » (R. Caillois, *L'homme et le sacré*, 1939), « circumdénudation » (Vidal de La Blache, *Tableau de la géographie de la France*, 1908) et « circumprésence » (E. Mounier, *Traité du caractère*, 1946) (*Trésor de la langue française informatisé*, op. cit., « *circum-*, *circon-* »).

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Toutes les illustrations qui ponctuent ce texte ont été réalisées par Chantal Poirier.
Elles ont été insérées dans le texte selon un ordre aléatoire.

Partition 1 – Situations du texte, entre les pages 48 et 49

87, rue Saint-Philippe – fenêtre ouest, entre les pages 72 et 73

Partition 2 – Deux encagements du texte : originalités du concept d’œuvre, entre les pages 88 et 89

87, rue Saint-Philippe – fenêtre sud, entre les pages 90 et 91

$(W) + \ltimes$, entre les pages 90 et 91

Topographie, entre les pages 108 et 109

I-VI: $(a_1 + a_2 + a_3) \times (a_4 + a_5 + a_6) \times 6 \times 3$, $(b_1 + b_2 + b_3) \times 6$, $(c_1 + c_2) \times 12$, entre les pages 128 et 129

87, rue Saint-Philippe – fenêtre est, entre les pages 136 et 137

Partition 3 – Deux encagements du texte : ortho-graphies du concept d’œuvre, entre les pages 152 et 153

Organique, entre les pages 192 et 193

Partition 4 – Cheminement vers la constitution d’un commentaire autoréflexif et performatif, entre les pages 242 et 243

1 Mesostic re John Cage, entre les pages 244 et 245

qwertyuiopasdlfghjklèàùzxcvbnmé, entre les pages 264 et 265

87, rue Saint-Philippe – fenêtre sud-est, entre les pages 310 et 311

Soufflerie, entre les pages 346 et 347

TABLE TYPO-ANARCHIQUE DES TABLEAUX, FIGURES ET AUTRES ALINEAS GRAPHIQUES

Point de départ : le non-lieu onomastique, 47

« CORPUS », 53

{ « qu'est-ce qu'un texte ? » }, 59

(— qu'on ne trouve pas...) × 4, 62

¶ « Que se passe-t-il à l'intérieur de ces guillemets ? » ..., 64


Toute théorisation du texte ... **T**oute théorie textuelle ..., 68

 Soit un objet *O* se déplaçant dans l'espace..., 75

DIAGRAMME DES DESIRS « → » ET DES DESIRS « ∪ » DE DIRE LE LITTERAIRE, 77

En voulant dire ... **E**n voulant *traiter* le texte ..., 78

La théorie littéraire s'élabore *en situation* ... **L**e *statut* du texte est lié à sa capacité de se constituer lui-même en objet ..., 79

 « Il... » — « ... était... » — « ... une fois... », 83

Incipit en forme de joute épigraphique / épigrammatique, 87

..... le malaise et l'embarras, 92

« Idéologèmes de la textualité » : **Textualités** « linéaires » et « productives », textes « en cage » : → et **Textualités** « autoréflexives » et « expressives », textes « de Cage » : ∪, 95

SIGNALETIQUE D'UNE « TEXTUALITE-OBJET », 97

« Croyez-vous en ... ? » × 3, 104

Trichotomie historico-conceptuelle de la question auctoriale, 108

Couple logique et méthodologique, 143

Rixe épigraphique et épigrammatique (avec arbitrage), 151

« Empty Words », **Parties I, II, III, IV**, 175

Trois extractions sélectives et asymétriques de mésostiches, 203


Organigramme d'une orthographe organigrammatique connue et attendue, 208

Tableau babélien des *configurations thétiqes* et des *défigurations antithétiques* : **Identité textuelle déclarée** et **Adversité/altérité textuelle silencieuse**, 229

En guise de pro-logue et de pré-paration, 241

La référentialité espérée et anticipée du métatexte, 259

« Idéologèmes de la métatextualité » : **Métatextualités-objets**, « linéaires » et « productives », commentaires « en cage » : \rightarrow et **Métatextualités-sujets**, « autoréflexives » et « expressives », métatextes « *sur* Cage » : \mathfrak{U} , 271

 Autoréflexivité / Performativité du commentaire cagien, 275

$1 + 1 = 3$, 283

Preliminaires cagiens, 286

ÉPIGRAPHES

« (I) *John + C + have + a + chance + to + live*
 (II) *John + C + be + my + friend* »

Noam Chomsky, *Structures syntaxiques*

« QUESTION: Is this athematic?
 ANSWER: Who said anything about themes? It is not a question of having something to say. »
 John Cage, « Experimental Music: Doctrine », *Silence*

« Travail mental = $\Phi[(t_i - t_0)^n, K, t_m] + \omega(\Delta, \Delta' - \Delta^n)$ »
 Paul Valéry, « Analyse du langage », *Cahiers*

« I [...] have [...] nothing to [...] say [...] and [...] I am [...] saying [...] it [...] and that [...] is [...] poet[...]Ry [...] as [...] I [...] need [...] it. »
 John Cage, « Lecture on Nothing », *Silence*,
 cité par Alfred North Whitehead et Bertrand Russell, *Principia Mathematica*, vol. I,
 p. xi, xiii, 48, 20, 23, 62, 67, 73, 74, 77, 71, 292, 39, 89, 92, 216

⇒

« Le connu, le su, le déjà dit, l'entendu se situent *hors du texte*, dans l'univers extérieur où les signes sans mystère se répètent, inlassablement. »
 Paul-Marie Lapointe, « Fragments / Illustrations », *L'espace de vivre*

« La métaphysique consiste à faire semblant de penser A tandis que l'on pense B, et que l'on opère sur B. »
 Paul Valéry, « Analecta », *Tel quel*

« Car le commentaire, et c'est aussi pourquoi il diffère de la simple lecture, est *écrit*, et cette écriture fait de son texte une œuvre à part entière : il est composé, il se "range" dans un genre déjà constitué, et reçoit son "identité" du travail sur le langage effectué par son auteur. »
 « On dira pareillement que le commentaire n'est jamais seulement un discours sur un texte ; tenant le texte d'une main, il tend de l'autre le miroir à l'exégète qui travaille à s'y reconnaître ; il est ainsi, par nature et vocation profonde, un discours indirect. »
 Bruno Clément, *L'invention du commentaire*

« 195603991760133212910992218835224485467563412651972301442207842478781344920
6931243423822615055235259425875793310436796077049531126005591315926683778608
6647826677342059076375213450715585432972680369623046813536625376052588901530
6907889409850177922940913774883666117478294029688102293658462180433298584139
5083111240243460629253748613979864879561697764592843430731284114845532809365
8626472977018683172950966011411155943578144635617900749551178066979440998635
4276960252526186080531625354299962562281747134659457360863731160743714843678
7254754254473636943286688519989202837484840664148467969835908195443735010746
3184737902238391520047195563398526695676529568472576241421332444523422117153
6648131991500043962202671752868352465928112342565781010384748826036512744464
7885216848119050905480676422296770710584034999660963235147670307195830184003
0327560589457431951544838092476622800844238645344895556413598501944623741644
5905610605966609697879208175505394011971687639122643690067436221000470456467
4704440201045115868385760580206972971749850843490351937253977168555686744497
1460054628329361136967706999135690327206703002216643723139373843189994579050
0312883944024030524467207833559669519516535376216751545044997214281848268853
3363538294337130689711067230628027699479298996441982607612771911176610924320
3140744818836289225997730180575393894642209784525358281833072230349542682744
6833001724758199568612518836017185648897151674405090903726002646302571381109
1994223608182006194707468382221810743162988154096315578513856464115563553295
1182196103395394464781884478134835927322171180840993076043430591986313204709
0014081215372359659075752234129412068881796763703168932058554297689399084889
3790246341424658116870433041775363828366285800182970946719736618346754629520
1042029491010008042663285741601334977615902256337572246038250529539194635723
7143668172551501965625183085578524904245394451306163946415277839354953283254
7981235733720733931171946117862636410840219747689480759331746711203506272892
1093643139379750740171359399052764072264171194846193140541067978729119973539
7272545176678288530691913237357958797079761969879210701491864073590010137840
00891749345953182279611341317701642744[...].492427205364633497567917162329882134
2271592653809120584105163016033474420212178358986476215831139665803058115608
2817239942299613514807892360505489619803295027832980133536535567129883231043
9208564782108751771945372915890667430245405396139507096051652942008575648494
1414367123281994598453954939930885295013403368057394259228829675694545561450
9067610654946359517248029465173972188435437212885857788524066114334842542261
2689606413433452558812044460738499071827847735494814866807153135003628237400
1000285427754842532279812595633774460872888273253363805875427318379144478708
1124744879610457017804236007005040624795815039966982560774998784527212990685
9903947742793398773924785590265358390447790900213556237237076631663704806320
9278063175191397383749323036622841774956147375559361980183317207620443188516
5267515878187640115512077028848305461050853499199686825113393069299561244323
5456630721861484765279351222733865448288729394495063439581195180488864703603
5535225661589186109870866364899491380024293295149458229704898289658954496893
9152918621441939827836713273668799647731069529625324741100638939162235673910
3734966718521581157694209466059894702155726433679825257294132012407296456457
2080649714060305215517372140041054366105240451794358443078771814584297739038
5150252203593367720219869617314441723856129360672589529394444238648151738918
3385865318876983878825876504526404585060364387722878948128478450842537758012
2496137356870851312553400572595731553943216015580054473246278737348485805580
5371325750425365262561807699810274248936983358851175819127264876247737834464
3848025565444872285303229333875982183774523465577122752767340839147951620378
6940504342698791095204361259008141915613665153032072189015428734083617081010
9817588298852297118537513347458739470774570572056076753544374552615582173366
2002458773209305478432927551438843948272640366066647310765453757733662800243
3630057233374217192593708750028729032275277960884668512502886676725070741460
3672686711459668239474335803923675167964123555745122649389215044942938922281
905360325860710166449891279777926512972729966577389859594404697418212890625 »

«

»

John Cage, « Lecture on Something »

PARTITION AVANT-COUREUSE

« Cage » : projet d'examen d'une œuvre *via* l'écriture d'un texte

« I. UNE THEORIE D'ENSEMBLE Pensee A PARTIR DE
LA PRATIQUE DE L'ECRITURE DEMANDE A ETRE
ELABOREE. »

« Programme », *L'Écriture et l'Expérience des limites*

Déclaration de principe : la théorie littéraire s'écrit

Le présent projet, dès l'ouverture de son discours, et à même la physicalité typographique de son message, s'intéresse à un p r i n c i p e d'écriture. C'est dire qu'il s'y intéresse en cela que ce principe le concerne lui, ce qu'il est et cherche à être, plutôt que ce qu'il cherche à rejoindre. C'est dire qu'il imagine, et en définitive souhaite avérer, la possibilité d'un travail théorique qui s'incarne et qui s'invente à travers le travail d'un sujet et l'expressivité d'une langue. L'intuition et l'ambition initiales de ce projet lui font dire : la théorie s'écrit plus qu'elle ne s'expose. « Écriture », donc, par une voix et une langue, à la différence d'une « exposition » par une thèse et une méthode.

D'un point de vue disciplinaire (ou en manière d'indiscipline), cette approche concerne *spécifiquement* la « théorie littéraire » et sa proximité avec l'écriture. Bien qu'elle prétende le plus souvent à une prise de parole ordinaire, disons à la simple « discursivité », la théorie littéraire, comme théorie *textuelle*, occupe une place singulière parmi les autres discours théoriques. La productivité de ses thèses et de ses modélisations est indétachable d'un phénomène d'autoréflexivité : c'est encore au moyen d'un texte que la théorie littéraire cherche à faire l'explication, ou l'« explicitation », d'autres textes ; c'est toujours par un investissement littéraire qu'elle approche la littérature. D'un point de vue strictement objectal et objectif, la productivité de la théorie littéraire est une improductivité expressive. L'identité de ce qu'elle vise — le texte — et de ce dont elle use pour le dire — encore le texte — ne lui fait pas concerner un éventuel « réel extralivresque » (hors livre et hors texte), mais la confine plutôt à une scène générale d'écritures contrastantes et cooccurrentes. Intéressée autant que

les autres types de discours par des visées de signification, d'interprétation et de communication d'une matière, la théorie littéraire parvient malgré tout à s'exprimer dans sa langue, et ses thèses sur le littéraire sont innombrables. Mais ce qu'elle dit, le contenu de son message, est inséparable des formes textuelles et des stratégies linguistiques qu'elle emploie : constat d'une *intersémiotité* et d'une *intertextualité intrinsèques* à l'origine de toute écriture théorique sur le littéraire. En matière de littérature, la théorie développe un rapport « intéressé », une opinion partielle, voire un « conflit d'intérêts » avec sa matière. C'est bien d'une écriture (d'elle-même) dont procède la visée objectale ou objective de la théorie littéraire. En d'autres mots, le présent projet constate, et souhaite même reconnaître comme motivation intrinsèque, la circonstance suivante : c'est en s'écrivant soi-même, dans sa propre langue, qu'on tente de rejoindre l'écriture de l'autre, et la langue étrangère qu'il utilise.

Spécificité, éventualité et opportunité de la « problématique » cagienne

L'attitude qui identifie la théorisation du littéraire à la pratique d'une écriture — écriture d'une langue par un sujet, écriture « contextuelle » tout comme « intertextuelle »... — a besoin, pour constituer en elle-même un exemple de théorie littéraire à l'œuvre, d'un « prétexte ». Ce mot de prétexte, on le devine, chuchote déjà une sémanticité plurielle : il suppose à la fois une *précédence* et une *suppléance*, voire une « préliminarité » et une « supplémentarité » (ces termes seront repris plus loin). Le prétexte, pris techniquement comme « pré-texte », comme « avant-texte » antécédant, correspond à la motivation et à la légitimation d'un autre texte, jugé principal. C'est le sous-texte préliminaire qui, en marge, « au seuil » (*limen*) ou « par la bande », inspire et innerve l'architecture conceptuelle du texte principal. Au contraire, pris comme alibi et comme opportunité, le « prétexte » suppléant et supplémentant de la langue courante procure au texte principal l'occasion d'un discours encore à construire, le motif d'une thèse à défendre. Ainsi doublement opérationnalisé comme antériorité, puis comme permissivité, le « prétexte » de ce projet se devait de fournir et de déployer le terrain d'expression d'un discours théorique sur le phénomène textuel et littéraire *n'évitant pas l'occurrence et les effets de son propre fonctionnement, de sa propre expressivité, de sa mise en questions et en langage*. L'objet thématique d'un projet théorique comme celui-ci, se concevant à chaque étape de son développement comme l'invention et l'ajustement d'une écriture, se devait d'opérer à l'inverse une sorte de « dé-thématisation »,

voire d'« a-thématisation » de son objet de recherche, bref de contournement et d'invalidation de la conduite théorique habituelle. Presque simultanément à ce désir et à cette ambition, c'est l'œuvre littéraire du « polyartiste » John Cage, par la nouveauté qu'elle impose et par le potentiel qu'elle suscite, qui est apparue comme *l'opportunité pré(-)textuelle essentielle d'une révision méthodologique de la théorie littéraire et du commentaire critique*.

La problématisation d'un « John Cage » — nous traiterons d'emblée l'« onomastique » de ce nom propre comme la citation d'un autre texte, d'une série de textes, voire comme un nom commun émajusculé (« cage »)... — s'avère des plus fertiles pour la réflexion littéraire ; elle oriente résolument la visée théorique ordinaire vers une revisite de ses refoulements connus. D'un côté, sur le plan local de l'œuvre littéraire, les textes de Cage (ceux des recueils *Silence, A Year from Monday, M, Empty Words, X* et quelques autres) présentent une nouveauté radicale qu'il convient d'essayer de comprendre. Théories de l'écriture et pratiques de la lecture se confrontent à d'importantes reformulations :

- Au schéma usuel de l'emprise auctoriale sur le texte, Cage oppose une dispersion maximale de toutes les « originalités » de la composition, en employant une écriture aléatoire et indéterminée (jeu des fameuses « *chance operations* », en partie issues du travail en musique) et en métissant les sources des prélèvements textuels (intégration polyvectorielle et fragmentée d'« allo-auctorialités », d'écritures étrangères).
- Aux contraintes habituelles de syntaxe et de grammaticalité, qui fixent ordinairement la « lisibilité », l'« intelligibilité » d'une œuvre écrite, Cage oppose une *langue typographique*, faite d'errance et d'inconstance, avec une énergie souvent plus radicale que celle de ses contemporains de l'écriture d'avant-garde. Phrases, syntagmes, mots, syllabes et lettres n'ont plus le même sens, ne suivent plus le même cours dans la poésie cagienne¹.
- À l'injonction d'une écriture *thématiquement* et *stylistiquement* cohérente, Cage troque un éclatement des thèmes du récit — nous dirons variablement une « fractalisation », une « dissémination » — et un métissage moitié emprunté (« intertextuel ») moitié inventé (« néologique ») des styles d'écriture. La textualité

¹ « Poésie », est-ce le terme qui convient dans le cas de la textualité cagienne ? Nous n'emploierons le mot qu'avec économie et précaution.

cagienne est affaire de rencontre et de mixtion, voire de désorganisation et d'anarchie.

- À la tendance du récit classique et même moderne de hiérarchiser son tout en parties (nous parlerons d'« organigrammaticalité », et même d'« ortho-organigrammaticalité »), la poétique et « poïétique » cagienne substitue une sorte de polynomialité, une passionnante multiplicité textuelle, faisant place en parts presque égales à l'énonciation et au silence, à la composition réglée et au dérèglement des composantes. D'un point de vue théorique, Cage se révèle proche des approches nomadologiques et rhizomatiques de Deleuze/Guattari (rappelons à la mémoire les principes déclarés « de connexion et d'hétérogénéité », « de multiplicité », « de rupture assignifiante », « de cartographie et de décalcomanie » dans les *Mille Plateaux*¹), ainsi que des propositions rétroactives de la déconstruction derridienne, bien que la langue cagienne développe un glossaire bien distinct (qu'on observera).
- Enfin, à l'affinité du discours pour l'économie « thèse(s) – antithèse(s) », c'est-à-dire pour la nécessité dialectique de « prendre ennemi » afin de préciser ses propres caractéristiques identitaires, les textes de Cage répondent en ne prenant pas parti — ni idéologique ni esthétique. La multiplicité intertextuelle et les échanges dialogiques entre un grand nombre de positions interlocutrices, en particulier dans le cas des réécritures en « *Writing through* », conduisent chez Cage à une sorte de « débinarisation » participative des approches dialectiques du texte classique.

Avec Cage, l'œuvre d'art littéraire n'est donc plus la même : elle agit ailleurs et autrement. Mais cet intérêt d'analyse, qui pourrait simplement s'appeler « Originalité et nouveauté de l'œuvre littéraire de John Cage », est insuffisant et trop commun. La critique littéraire ne manque pas de nouvelles opportunités auctoriales et livresques pour déployer l'analyse de telle ou telle contemporanéité littéraire. Ce que la phénoménologie textuelle de Cage implique, c'est une mise en examen approfondie de la *possibilité d'en parler*. Il sera ici défendu que l'observation critique et théorique du texte de Cage est contemporaine du commentaire critico-théorique qui l'écrit. En un mot, le texte de Cage ne permet pas de se désolidariser du *métatexte* qui réfléchit sur et avec lui. Les modalités de son expressivité et de sa « texture » désamorcent la possibilité d'un commentaire métatextuel (« méta- » : venant

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Introduction : Rhizome », in *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980, entre les pages 13 et 22. Une précieuse référence.

après, à côté, par-dessus) qui délaierait le projet sous-jacent d'une introspection et d'une autoréflexivité. Le métatexte cagien (puisque ce projet en est un) pose les questions « qui suis-je ? » et « qu'écris-je ? » en lieu et place des questions symétriques qu'il adresse à son « corpus d'étude » : « qu'est le texte de l'autre ? », « que signifie-t-il ? » et « quelle langue spécifique parle-t-il ? ». Pour ce métatexte-ci, la véritable problématique cagienne concerne donc la nécessité de tenter un commentaire critique qui, *sans cesser d'explicitier les circonstances autoréflexives de la théorie littéraire* (de ce « texte sur le texte » ou de cette « critique de la critique »), cherche à établir sa propre subjectivité et expressivité sur le terrain même de l'altérité qui l'intéresse. En ces termes, le vocable « Cage » se révèle donc être l'occasion d'une sortie de « cage » — de cette geôle usée de l'analyse littéraire classique, que la textualité cagienne décloisonne et abolit.

Hypothèse d'une signifiante commune entre voix analysée et voix analysante, texte cité et texte citant

La proposition générale de ce travail, faisant elle-même l'objet d'une *écriture de soi* et de l'*emploi d'une langue*, est donc de positionner l'*identité créatrice et imaginative* du texte analysé et du métatexte qui l'analyse. Ce rapprochement consiste également à dire : le commentaire critico-théorique (celui qu'on caractérise par la particule « méta » dans le mot « métatexte ») n'est pas distinct de son « objet » et de sa « matière », en particulier dans l'espace linguistique d'une réflexion sur la littérature et sur la théorie littéraire. Or, ce projet de fusion et (aussi) de confrontation entre le discours textuel et sa « descendance » critico-théorique, ce sont ici les postures de l'écriture cagienne qui en permettent l'application. Par les glissements athématiques et asyntaxiques qu'elle développe, par sa tendance à « malorthographier » les figures et les formes normées de la littérature, enfin par son refus des diverses autorités et auctorialités à la base de nombreuses conceptions du texte, l'œuvre littéraire de Cage invite, et même nécessite, une recherche critique qui fasse *avec* et non *sur*. Ce qui essaie donc de s'élaborer dans les prochaines pages, sans toujours faire l'économie d'une certaine « hésitation » élevée en conduite d'écriture, c'est une réflexion de fond *via* Cage sur l'écriture de la théorie littéraire, sur les circonstances subjectives et linguistiques de son élaboration, et, en définitive, sur la possibilité d'un commentaire métatextuel qui ne fasse aucun départage entre la créativité qu'il reconnaît en l'autre et celle à laquelle il est tenu, lui.

L'encouragement de ce projet « cagien » (plus que « sur Cage »), et qui est également la conséquence d'un métatexte délibérément orienté vers une *pratique de l'écriture*, consiste à intégrer sans trop de heurts la parole du critique ou théoricien, sa langue et ses idées, à la « texture » de ce qu'il cherche à rejoindre (un certain « Cage » en l'occurrence). Car l'idée d'un commentaire « autoréflexif » — nous viendrons à dire également *subjectif* et *performatif* — n'élimine pas la possibilité d'une étude orientée et d'une pensée constructive. L'autoréflexivité dans la théorie, ou même le projet balbutiant de cette autoréflexivité, ne conduit pas le métatexte à l'insignifiance, à l'improductivité, ou à une sorte d'« autofiction » théorique, personnaliste et impressionniste. Le souci de soi et la réflexion sur les processus qui agissent la signification (au moment où elle s'élabore à travers une langue et un sujet) sont au contraire des conditions structurantes de l'activité théorisante en littérature, et de l'analyse elle-même, en tant qu'analyse. L'autoréflexivité — c'est l'espoir et aussi l'expérience du texte qui suit, ou qui a déjà commencé — constitue un mode d'être silencieux et souterrain de la prétention théorique : expliquer le phénomène nommé en l'*explicitant*¹, en le mettant en scène, en le présentifiant *comme s'il s'agissait d'autre chose que de lui-même*. Or, la réalité inverse apparaît tout à fait manifeste dans la « symptomatique » textuelle cagienne : c'est d'un même effort que se constituent l'énonciation d'un contenu et l'expression d'une forme. Ce qui est écrit, ce qui cherche à se dire, est traversé de toutes parts par la langue qui l'écrit et par la voix qui veut le dire. De façon dispersée mais récurrente, les textes de Cage, généralement dès leur ouverture, insistent sur les modalités phatiques de la prise de parole (« I am here , and there is nothing to say .² »), sur la contingence fusionnelle du message visé et du canal de transmission (« What we re-quire is silence ; but what silence requires is that I go on talking .³ ») — une fusion qu'il s'agit pour nous de déplacer sur le terrain dynamique et dialogique de la relation texte cité – commentaire citant. Voilà pourquoi ce travail s'intéresse, en plus des principes partout visibles d'écriture, d'autoréflexivité et de travail de la langue, à la notion de « performativité ». En partie dégagées de leurs connotations dans les philosophies du langage d'Austin et de Searle, « performance » et « performativité » nous apparaîtront en définitive comme la possibilité pour le texte critique ou théorique de

¹ Cf. les typogrammes « » et la stratégie citationniste.

² « Lecture on Nothing », in *Silence: Lectures and Writings*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1961, p. 109.

³ *Ibid.* Il faudra revenir sur ces espacements entre les mots de la citation, qui sans doute intriguent déjà.

s'apercevoir lorsqu'il réfléchit. D'être en particulier attentif à sa langue, à ses préoccupations thématiques et idéologiques personnelles, à ses propres lectures contextuelles et intertextuelles, et idéalement de transformer cette attention en créativité, en invention, en « néologie ». Contre-intuitivement peut-être, autoréflexivité, subjectivité, travail linguistique et performativité ne nous mènent pas au solipsisme, à la réflexion en vase clos ou à la simple contemplation béate d'un corpus, mais au contraire à une proximité plus grande avec l'idiolecte et l'idiosyncrasie de la composition littéraire cagienne. Le commentaire autoréflexif, parce qu'il se met en jeu sans quitter l'inspiration de son modèle, continue, ou plutôt *persiste*, à fournir une lecture compréhensive de son objet, à afficher sa pertinence et son actualité.

Outils et stratégies du commentaire autoréflexif. Tactiques de l'écriture disséminée

Quelle stratégie ou « personnalité » méthodologique est ici mise à l'épreuve pour tenter d'agir l'hypothèse de ce projet ? Nous souhaiterions dire qu'elle procède d'un travail littéraire et littéral de « Cage », forcément, mais sans cesse traversé par le travail d'une langue (analytique, théorique, théorétique, commune, néologique, etc.) et par le travail d'un sujet écrivant (moi « contextuel » et « intertextuel » de l'écriture). En ce sens, ce travail ne souhaite pas faire l'économie des contingences et des préoccupations de celui qui l'écrit : ce serait tourner le dos à une herméneutique authentique de la textualité cagienne que d'occulter les circonstances linguistiques et subjectives de son écriture.

Sur le plan de la linguistique et de la constitution d'un « objet-livre », ce travail porte une attention à la fois méticuleuse et jubilatoire aux aspects suivants du discours :

- au typographisme de « Cage » et du texte en général. Comme écriture, le commentaire métatextuel est l'occasion d'une mise en page et d'une typographie. Celles-ci ne sont pas que véhiculaires, mais pleinement expressives. Il incombe de chercher à les employer dans la réflexion, aux divers lieux et moments de leur occurrence. (Le typographisme omniprésent des textes de Cage nous invite à étendre cette préoccupation à toute la pratique critique.) Il sera commun de rencontrer dans le texte qui va suivre, comme *enceints* à l'intérieur de l'argumentation, y participant,

la charge expressive et polysémantique de ligatures, de fléchages, d'espacements, de collages, de ponctuations, de corps et de polices variés ;

- à la « néologie lexicale et syntaxique », soit l'exploitation des aspects étymologiques, historiques, morphématiques, syntagmatiques et phonétiques des mots d'une langue, au sein même du travail d'analyse et de critique. Ce travail concerne davantage une débrouillardise verbale et un artisanat qu'une science docte et exacte : il appartient à tout sujet d'apercevoir et de s'emparer de la langue qu'il prétend parler pour signifier ce qu'il a à dire¹. En partie à l'initiative des suggestivités deleuzio-guattariennes, d'une part, et derridienne, d'autre part, dont on reconnaîtra l'influence, notre texte part sans cesse à la recherche de nouvelles formes propositionnelles et de mots altérés. Nous les jugeons nécessaires à notre adoption d'une discipline (dissipée, créative et inventive : « néologique ») de l'écriture du commentaire. On verra à de nombreux moments le texte « entrer en glossolalie », se tendre vers une posture bégayante et babillante de l'expression. À la manière des poèmes lettristes de Cage comme « Empty Words », ce métatexte-ci se laisse souvent influencer par l'attrait d'une *prospection* des signifiants de la langue.

Sur le plan de la « subjectivité écrivante », et d'une reconnaissance de sa propre implication au sein de l'investigation théorique, ce travail propose également la mise en branle :

- d'une subjectivité *circonstanciée* dans l'écriture. Le texte du commentaire critique n'a pas à exclure ses propres motivations et ses propres préoccupations : celles-ci concernent nécessairement sa proposition théorique. L'approche d'un certain « Cage » implique le sujet qui s'y intéresse et entreprend de le mettre en langage (en pratique). Ce travail fait donc place à une *écriture marginale* (infrapaginale et longitudinale, entre autres), parfois fragmentée, souvent exponentielle et baroque, dont on appréciera progressivement la teneur, la logique, la discorde ;
- d'une subjectivité *participative* dans l'écriture. Le commentaire critico-théorique ne travaille jamais seul, son intertextualité, voire son recopiage est partout actif. Dans une optique toute cagienne, ce travail se passionne donc pour une variété de stratégies

¹ Réminiscence de Babel et de sa grande Bibliothèque : « Toi, qui me lis, es-tu sûr de comprendre ma langue ? » (J. L. Borges).

citationnistes, diversement présentifiées. La pléthore de guillemets et d'italiques que comprend ce texte exprime d'une façon ou d'une autre la nécessité où le critique-théoricien se tient, d'imaginer sa langue comme étant traversée par un polylogue complexe de voix dis- ou concordantes. Projet de rendre visibles les dimensions polémiques et dialogiques de la conceptualisation.

Travail de sa langue et travail de soi, ce sont là les ouvertures possibles et les développements proliférants d'un travail de « Cage » qui soit le plus authentique et le plus créateur possible. Dans tous les sens du terme, il s'agit aussi sans doute d'un travail « de marge(s) » : *topoi* et *tupoi* ont ici tenté d'être pleinement (ou poreusement) investis.

Des « partitions » plutôt que des chapitres. Succession de pièces mobiles

Comme d'autres ont pu parler de « plateaux » ou de « séries » pour désigner autre chose que les chapitres bien ordonnancés de l'articulation théorique classique, ce travail choisit de diviser son tout en « partitions ». À première vue plus proche de la musique ou de l'informatique que de la littérature, la *partition littéraire* suppose un assemblage libre, plutôt qu'elle n'indique une succession significative et démonstrative d'« hypothèses » bien huilées — dont il convient de douter de la fiabilité en pareil contexte. Nous rappelons que la thèse d'un « Cage » morcelé et disséminé suppose symétriquement la performance d'un commentaire qui soit avec lui morcellement et dissémination, en bref qui « fonctionne » avec son objet¹. Néanmoins, ce partitionnement de notre sujet n'exclut pas une certaine cohérence chronologique de l'analyse : notre texte passe d'une réflexion sur les modalités disciplinaires de sa prise de parole dans le contexte d'une « théorie littéraire », à une confrontation de la textualité cagienne avec l'exemplarité habituelle de l'« œuvre littéraire », pour s'acheminer logiquement vers une proposition tangible et *agie* de commentaire critique *autoréflexif* et *performatif*. Plus précisément :

- La « Partition 1 » introduit la réflexion par une critique des attributivités « onomastiques » (le nom d'auteur) et « corporales » (le corpus d'œuvres étudiées), qu'elle confronte à l'« aporie autoréflexive » de toute théorie littéraire, aporie à la fois

¹ Nous renvoyons aux « machines désirantes », suantes et écumantes, à l'ouverture de l'*Anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari.

permissive et incapacitante. Cette entrée en matière prépare et outille la possibilité d'un terrain d'analyse « Cage ».

- Les Partitions 2 et 3, les plus longues de ce travail, profitent d'une certaine proximité d'idées et de mots avec quelques textes importants de l'œuvre de Cage (« Lecture on Nothing », « Empty Words », « Writing for the Second Time through Finnegans Wake »...) pour dresser une série de schémas « antagonistes » entre une textualité jugée objectale et « orthographique » et une autre, plus cagienne, intéressée par la subjectivité écrivante et la néologie linguistique. La Partition 2 réfléchit sur l'emprise auctoriale, en lui opposant une « désauctorialisation » cagienne, alors que la Partition 3 s'intéresse dialectiquement aux notions de grammaticalité et de syntaxe, de thématicité et de stylistique, d'« organigrammaticalité », enfin de dualisme dans la constitution théorique et pratique d'un objet « texte ». Aux analyses des échantillons textuels cagiens est généralement couplé un réseau antagoniste de citations « adverses », réalisant une activité que Cage après McLuhan appelait « brushing information on information¹ ».
- La Partition 4, vers où s'achemine toute la discussion, s'emploie à installer l'expressivité du commentaire métatextuel dans l'espace de signification et de rédaction du texte créatif ordinaire. En jouant simultanément sur la métaphore et sur l'homophonie, notre dernière partition vise à l'effacement créateur et créateur de l'opposition classique entre texte « de Cage » (texte « source », saisi par la théorie) et texte « en cage » (métatexte normé de la citation et de la théorisation littéraire). Les *concepts d'écriture* que doivent être l'autoréflexivité et la performativité sont les opérateurs néologiques dominants de cette dernière réflexion, extrapolée à partir de la pratique cagienne du texte.

À cette « consécuitivité », il faut ajouter, comme on en a déjà parlé, la présence de quelques textes satellitaires à géométries variables, de « textes-bribes », ou de « textualités fractales », qui, en positions infra-, para- ou péripaginales, consolident ou parasitent le corps principal de l'analyse. On a souhaité tout au long tirer profit des possibilités expressives des espaces marginaux de la typographie.

¹ John Cage, *Anarchy. New York City—January 1988*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1988, p. vi.

Quant à la « Partition Zéro », qui suit immédiatement, sa localité et sa temporalité sont incertaines. Je ne souhaite pas dire davantage à son propos que ce qu'elle dit déjà par elle-même. Il fallait toutefois qu'elle se retrouve en premier lieu, et qu'elle prenne la forme qui lui ressemble. On jugera des affinités particulières qu'elle partage (sans doute) avec le récit principal.

PARTITION ZÉRO

Les hexagones

Il faut tenter de s'imaginer une cage, littéraire et littérale. Les véritables contours en sont inatteignables, sa forme est impensable, ses limites géographiques ou spatiales sont depuis toujours matière à folles conjectures métamathématiques et hypergéométriques. Mais l'ensemble suppose la partie ; l'occurrence macroscopique laisse à la fois présager et craindre sa correspondance microscopique ; toute structure globale implique une prolifération interne de microstructures, *ordine geometrico*. La cage-mère s'appuie sur un tissage alvéolaire de cages-filles, qui, interminablement, en occupe l'espace, en habite le volume et en étend les proportions. Plongé à l'intérieur de l'une ou l'autre des nombreuses galeries (il n'y a pas d'extérieur), l'homme de la cage se divertit et s'épuise à en parcourir les corridors. Ceux-ci conduisent obstinément d'une cage à l'autre. L'encagé étend sa main devant lui, approche son corps entier et touche les parois rugueuses des murs, la surface froide du sol, les arêtes sèches des unes et des autres. Pour ma part, je préfère que les murs soient faits de pierre. Du bois ou quelque tapisserie m'auraient paru à la fois trop modernes et trop humains pour une architecture si ancienne. Qui plus est, c'est bien de la pierre qui convient à un environnement cavernicole. La cage expose la surface indubitable, exagérément verticale, d'une maçonnerie régulière et symétrique, légère à force de pesanteur immobile, et dont les aspérités, les anfractuosités locales finissent par former un motif répété, lisse. Les couloirs que l'on trouve entre chaque cage-fille sont l'occasion de plusieurs circonspections : abscisses, ordonnées, cotes sont fiévreusement investiguées. Toutes entraînent une indicible fascination, puis un sentiment d'insuffisance, enfin une profonde mélancolie. Le passage d'un sentiment à l'autre, la vitesse avec laquelle l'exaltation devient ironique, tragique, puis s'aplanit complètement pour devenir simple «estance», cela varie d'un visiteur à l'autre. On nous parle de suicides parmi les troglodytes, «chaque année plus fréquents». Il est vrai que l'attrait du vide gravitationnel est immense. Qu'aperçoit-on à partir des couloirs interstitiels de la grande cage ? De bas en haut, de droite à gauche, en avant et en arrière, la succession fantastique, oppressante, morbide des cages-filles. On en compte mille, dix mille, cent mille, mais on en

pressent des milliards, des centilliards, des ... (le mot manque, forcément). Myriades d'alvéoles identiques, promiscuité étouffante et claustrophilique d'une ruche universelle. Ce n'est pas tout: le vertige de cette vision est aggravé par un détail moteur. Il y a partout des escaliers. Car, malgré ses dimensions, la cage n'exclut pas l'idée du voyage et de la locomotion. Elle encourage au contraire la possibilité d'atteindre et de franchir ses bords: rappel d'un irrésistible et inconcevable toponyme — «*Terra incognita*» — apposé aux bornes des anciens planisphères. «*Hic sunt dracones*».

Fait curieux: l'architecture de la cage induit le passage d'un embrassement virtuel par le regard à la traversée physique de territoires. D'un «Je vois», «J'imagine», à un «J'irai», «J'éluciderai». Combinant la verticalité à l'horizontalité, et la transversalité à la latéralité, l'interminable escalier, greffé aux parois latérales de chaque couloir, «s'abîme et s'élève à perte de vue». La forme de ses échelons? La plus économique, la plus élégante, la plus naturelle: le colimaçon, l'hélice, la spirale d'or, la vis sans fin. L'excitation que procure d'abord l'escalier est déceptive: en gravir des centaines, patiemment, méthodiquement, voire sportivement, ou avec frénésie et délire, ramène invariablement le visiteur spéléonaute à un couloir identique aux précédents, reliant deux alvéoles semblables, laissant encore entrevoir les deux infinis équidistants de la perception. D'aucuns ont pu comparer les escaliers de la cage à des instruments raffinés de torture. Au vertige métaphysique que provoque la contemplation de l'étendue alvéolaire, l'escalier en colimaçon ajoute un vertige bien biologique. La géométrie hélicoïdale des escaliers, d'une perfection mathématique et esthétique, devient une fonction retorse, perverse, vicieuse, cruellement

improductive. La forme spiraloïde invite au déplacement et au franchissement, mais en annule la résultante réelle à mesure qu'on y progresse. La plupart des encagés ont tôt fait de ne plus l'employer du tout et se contentent de demeurer au même étage. Il semble que l'on trouve une poussière intacte sur les marches d'innombrables escaliers. Pour plusieurs, la notion même de verticalité disparaît progressivement: leurs rêves et leurs pensées passent de la tridimensionnalité à la bidimensionnalité, de l'espace au plan... et bientôt, c'est vrai, de la ligne au point. Au bout d'un certain temps, l'homme de la cage ne quitte plus l'alvéole quelconque — qu'il finit par identifier à son lieu de naissance. Les couloirs abritent une curiosité supplémentaire, qui, comme pour les escaliers tournoyant à travers le vide, paraît un baroquisme inutilement (ou sadiquement?) ajouté au grand système alvéolaire. Adossé à une des parois de chaque corridor, un immense miroir «double fidèlement les apparences». Pourquoi cette annexion encombrante et provocante, sans doute démesurément coûteuse? Il faut dire que ce n'est pas le miroir en lui-même que le spectateur remarque en premier, mais bien *lui*, la réflexion subite et subie de son corps animé, et surtout de *son regard se regardant* (ce qui est le propre de tout miroir, de toute «confrontation spéculaire»). Il n'est aucun promeneur qui ne contourne cette étape à la fois identificatrice et exploratrice de son parcours de la grande cage: la contemplation inquiète des détails de son visage, l'analyse minutieuse de son reflet dans le miroir. Il faut préciser que la taille exceptionnelle des miroirs permet, presque d'un même coup d'œil, de s'y voir de la tête aux pieds et d'éprouver la profondeur illimitée de l'univers derrière soi. Dans l'architecture perverse et retorse de la cage, ces surfaces réfléchis-

santes, elles aussi indénombrables, agissent comme autant de médiatrices contractuelles, confinant l'homme à son univers, le liant au plan restreint de ses projections mentales. S'apercevant sans cesse, à chaque détour d'alvéole, forcé de plonger son regard dans le sien, finalement désireux de le faire (sauf aveuglement volontaire — cela s'est vu), le spéléonaute de la cage apprend doublement à se voir et à intégrer son habitat, à s'encager pacifiquement. Il comprend que l'écosystème réitératif du monde ne saurait représenter pour lui un espace de conquête intellectuelle ou de contem-
plation territoriale, mais bien une sédentarité réflexive, un milieu, une alcôve, une cellule. D'exogène, tout visiteur devient indigène. Couloirs, escaliers et miroirs lui apprennent progressivement qu'il n'avait jamais connu d'autre espace que celui-ci, qu'il était pour ainsi dire «né en pays étranger», et que tout fantasme d'une *terra incognita* camouflait l'écriture géographiquement ancrée d'un retour à soi. À partir du moment où l'encagé ne se conçoit plus comme simple aventurier momentanément captivé, mais comme captif et résidant à part entière, son investigation de la cage change d'aspect. Il ne s'agit plus pour lui de dévoiler les étrangetés du monde, mais d'en intégrer les familiarités. L'alvéole devient natale, les couloirs qui la ceignent se dotent de particules possessives (*mon* chemin de prédilection, *ma* route préférée, *ma* voie d'accès), et le miroir devient psyché. La cage elle-même ne paraît plus du tout la même, s'il est entendu qu'on y habite. Comme pour tout lieu de naissance, on a tôt fait de lui constituer un réseau synonymique et analogique, voire allégorique, qui la désigne diversement: «l'univers», «la Bibliothèque», «le monde», «l'hypersphère», «les galeries», «les souterrains»... Évidemment, cela pose des problèmes sémiologiques et sémantiques importants, que la grande cage, strictement matérielle et spatiotemporelle, architecturale et livresque, se garde bien de résoudre. Le silence de ses murs et de ses couloirs cultive l'ambiguïté. Les cages-filles aussi portent d'autres noms, dont l'emploi argotique ou dialectal rend souvent floue la frontière (arbitraire forcément) entre sens propres et sens figurés. Par catachrèses successives, étymologiquement justifiées mais historiquement obscures, les «cages-filles» en viennent à s'appeler «alvéoles», «galeries» (par synecdoque) et, récemment, «hexagones» (par analogie avec la forme alvéolaire, bien que chaque cage-fille soit à proprement parler un «prisme à base hexagonale»: polyèdre semi-régulier, formé de deux types de polygones. Une des devises de l'univers connu semble en effet être: *Mèdeis ageômetrêtos eisitô mou tèn stegèn.*). La configuration spatiale de chacun des «hexagones» est bien connue. Fixité absurde et mystérieuse, elle résiste à l'analyse, mais accueille toutes les conjectures. Les mots ont tôt fait de la résumer, mais non de l'expliquer. Forme invariablement hexagonale, reliée par des couloirs étroits sur deux côtés (une configuration triangulaire ou pentagonale est réputée impossible, alors que la forme circulaire a été déclarée hérétique). Dépendamment des étages, ce peut ne pas être les mêmes murs qui donnent accès aux couloirs: la droite ligne, mais aussi la ligne brisée, l'«S» et de complexes arabesques réitératives sont toutes théoriquement possibles. La version officielle stipule pourtant: «La distribution des galeries est invariable.» (Personnellement, j'aime imaginer que c'est l'arabesque réitérative qui décrit le mieux la forme locale de l'univers. Une source de confiance me conforte dans cette opinion.) On a vu que chaque couloir comprenait un grand miroir et un interminable escalier en colimaçon — deux perditions d'égale gravité. L'improbable Architecte de la cage a également prévu l'installation de deux cubi-

cules, de part et d'autre de l'étroit corridor, deux annexions strictement utilitaires, à l'exiguïté insolente et au minimalisme forcené. L'un sert au sommeil, en position debout ou recroquevillée (foetale), l'autre permet d'évacuer les déchets corporels. Mais ces installations sont inadaptées et j'en connais plusieurs qui n'emploient jamais ni une ni l'autre. Il est plus commun de dormir à l'intérieur des hexagones, où le sol est moins dur, où il est possible d'étendre ses jambes à la verticale, où le rêve non cauchemardesque est possible ; quant aux déjections, on les fait ordinairement tomber par le puits d'aération, situé au centre de chaque hexagone. Au centre des puits d'aération, il tombe toujours une fine poussière. Insistons sur le fait que les puits sont des ouvertures *circulaires*, et non hexagonales, une indication que la courbe est une forme permise par les lois de l'univers. Les puits sont protégés par des balustrades en bois ouvragé (je crois que c'est du bois, je n'en suis pas sûr, il ne s'égratigne pas au contact de mes ongles ou de mes dents). Mais les balustrades sont si basses qu'elles ne peuvent qu'inviter au danger. Invraisemblablement, la gravité existe bel et bien dans le grand système de la cage. Le troglodyte d'expérience s'en méfie autant qu'il s'en rassure. Sur les murs de chaque hexagone, c'est-à-dire sur quatre de ses six faces rectangulaires, cinq lon-

gues étagères, absolument indéplaçables,
couvrent toute la hauteur du mur. Le *contenu*
de ces étagères rend l'édifice de la cage odieux et
fascinant, parfaitement inexplicable. (Si j'emploie ces
couplages incongrus de qualificatifs, ce n'est pas par simple
«entraînement rhétorique», mais bien par excès de méthode et de
rectitude.) C'est dans ce fascinant contenu que s'axiomatise le monde,
que l'architecture hyperbolique de la cage devient postulat d'existence et
principe essentiel. Comprend-on que la grande cage est une immense
bibliothèque? que ses usagers captifs en sont les tristes et involontaires Bi-
bliothécaires? C'est à la fois une douleur et une jubilation pour moi que
de le dire: l'univers connu est entièrement constitué de livres, d'éta-
gères de livres et de galeries d'étagères de livres. Des généra-
tions de Bibliothécaires indigènes ont été doucement
contraintes de le reconnaître et de poser: l'encage-
ment des parties de l'univers ne décrit pas autre
chose que le fonctionnement d'une vaste

référence bibliographique. Vieille litanie
numérologique en forme de poupée gigogne,
apprise dès la petite enfance, avant le langage lui-
même, avant toute interpersonnalité, parmi tous les
habitants de la cage bibliothécale: «Chacun des murs de
chaque hexagone porte cinq étagères; chaque étagère contient
trente-deux livres, tous de même format; chaque livre a quatre cent dix
pages; chaque page, quarante lignes, et chaque ligne, environ quatre-vingts
caractères noirs.» *Amen*. Lorsqu'il questionne ces valeurs sacrées, l'esprit de
l'homme s'affole. Il demande (comme j'ai déjà fait moi-même, comme il m'arrive
de recommencer à le faire): Pourquoi «trente-deux», «quatre cent dix»,
«quarante» et «quatre-vingts»? Pourquoi la forme de l'hexagone (au-
quel pourtant la Bibliothèque retranche deux côtés, afin de per-
mettre le passage des deux couloirs adjacents)? Pourquoi
cette imprécise précision (*environ* quatre-vingts carac-
tères par ligne), s'il est entendu qu'avec le temps et
les décilliards de répétitions cette approxima-

tion doit pouvoir donner *exactement*
quatre-vingts? Pourquoi enfin cet occultisme
numérologique, selon toute apparence *parfaite-
ment arbitraire*? Et — question ontologique — pourquoi
«le livre»?... Je dis à regret: les inépuisables disciplines de la
cryptographie cabalistique, de l'exégèse cryptanalytique et de la
paléographie mystique ont toutes considéré ces questions comme
sacrilèges. Ces «sciences» «humaines» prétendent soit que la question du
sens de ces répartitions numérologiques est impossible à poser, la Bibliothèque
étant préoriginelle et *sui generis*, soit qu'il est impossible de ne pas traiter ces
répartitions comme les *initiales apodictiques et axiomatiques* de tout pro-
jet d'interprétation, voire de toute «intentionnalité compréhensive».

Mais dans l'indécomposable Bibliothèque, un mot comme
«compréhension» n'a pas de sens, ni étymologique ni sé-
mantique, rien n'y étant «préhensible» ou «commu-
nicant», tout y restant strictement objectif et in-

déterminé; ce mot de
«compréhension» ne peut
avoir qu'une *forme*. La systéma-
tique duelle qui décompose le mot en
«sens» et en «forme» peut sembler usée.

Cependant, comme on ne va pas tarder à le
voir, cette distinction, au sein d'un système de
signes aussi total et exhaustif que celui de la Biblio-
thèque, entraîne des implications herméneutiques et
philologiques surprenantes. Au fil des générations,

nant quelque peu aux règles
de successivité de la logique).

Le premier de ces axiomes, quels
que soient le phrasé et le lexique avec

lesquels on l'énonce, ne parvient pas à
faire l'économie d'une origine divine ou dé-

miurgique de la Bibliothèque. Dans sa forme tra-
ditionnelle, figée et laconique, il prescrit: «La Biblio-
thèque existe *ab aeterno*.» Cette éternité passée et
future du monde a bien sûr des conséquences

contemporaines sur les dispositions psychiques

et le moral des habitants des galeries. Si le

monde est éternel, si la matière qui le

constitue n'implique ni la mortalité

ni l'activité des hommes, alors

les Bibliothécaires (dont je fais partie, il m'est
maintenant permis de le confier) ont fait la

découverte de deux phénomènes es-

sentiels, qu'ils se sont hâtés de qua-

lifier d'«axiomes» (en contreve-

tout investissement du
monde concourt soit au *déses-*
poir soit à la *béatitude*. L'éternité
de la Bibliothèque entache pour tou-
jours la volonté des hommes à être et à
devenir à leur tour. Passons sur ce triste pre-
mier axiome, dont, on l'a dit, la conséquence est
nécessairement théologique — ou nihiliste. Le second
axiome, peut-être plus remarquable encore, relève le
fait suivant: «Le nombre de symboles orthogra-
phiques est de vingt-cinq.» Tous les Bibliothé-
caires en ont fait la vérification, ou en ont
accepté la réalité. Bien que l'esprit ait
pu inventer de nombreux caractères
calligraphiques, voire des sons

pour leur insuffler la vie, la

Bibliothèque, probablement

«motivée» par un souci d'écono-

mie typographique et de rationalité

phonétique, emploie un alphabet exclusif

de vingt-deux lettres (a b d e f g h i j k l m n o

p r s t u v w z) et trois signes de ponctuation, la

virgule, le point, l'espace¹. Dans tout l'univers connu,

il n'y est pas un livre qui ne combine, le plus souvent

en un galimatias sémantiquement incompréhen-

sible de traits orthogonaux, la série écono-

mique, et peut-être suffisante, de ces vingt-

cinq caractères naturels. Ici et là, des

Bibliothécaires hardis, ou simple-

ment chanceux, ont découvert

des passages surprenants dans un des volumes
d'un hexagone quelconque. Certains de ces
exemples exceptionnels de signifiante sont deve-
nus célèbres à travers toute l'hypersphère (sans qu'on
puisse pour autant en retrouver le sens définitif). Le tro-
glodyte moyen est familier avec ce livre fortuit du circuit
quinze quatre-vingt-quatorze — ce numérotage des galeries
n'obéit à aucune logique particulière — qui n'est constitué que de la
répétition obstinée des lettres M, C et V, du début à la fin et sans inter-
ruption; avec cet autre livre dans lequel, soudainement, après trois cent
trente-trois pages d'un lettrisme impénétrable, surgissent les quatre « mots »
(peut-on les appeler ainsi ? je le suppose) « Ô temps tes pyramides », d'une poésie
sublime, d'une sonorité exquise; avec cet autre ouvrage crucial à l'intérieur duquel
a été retrouvé, il y a cinq cents ans, après force spéculation philologique, un passage de
trois pages et demie à l'œcuménisme linguistique et thématique sans précédent: le livre
propose une exposition, brève mais substantielle, des principales notions d'analyse com-
binatoire, les illustre pédagogiquement par des exemples de « variables avec répéti-
tion illimitée » (*sic*, je m'explique encore mal l'agencement oxymoronique de
l'expression, mais je me renseigne régulièrement sur cet aspect du problème),
et fait tout cela en usant de ce qu'il faut bien reconnaître comme un dialecte
samoyèdo-lituanien du guarani, affecté d'incontestables inflexions
d'arabe classique; enfin avec les « classiques » *La crampe de plâtre*,
Tonnerre coiffé et *Axaxaxas mlö* (ce dernier prétendument rédi-
gé en « tlönien », dont la grammaire exacte nous échappe tou-
jours), et dont les contenus ne semblent entretenir aucun
rapport, même distant, avec les titres... De toute évi-
dence, la césure sémiologique entre le « sens » et la
« forme » des mots est maximale à travers toute la

1 Le
manuscrit original du
présent texte ne contient ni chiffres
ni majuscules. Les quatre lettres c, q, x et
y ont complètement disparu et sont remplacées
par des lettres équivalentes. L'inconnu trace toute-
fois en marge de son texte des idéogrammes pour nous
indéchiffrables (bien que plusieurs présentent une ana-
logie avec les caractères de l'alphabet de vingt-deux lettres
utilisé par les Hébreux), ainsi que de nombreuses figures
géométriques : dodécaèdres, icosaèdres, parallépipèdes,
mosaïques de zelliges, 3- et n-sphères... De toute évidence,
le scripteur inconnu s'essaie (par hétérodoxie délibé-
rée ?) à des accroissements letristiques et typogram-
matiques de l'alphabet bibliothécal classique. Il a
été malheureusement impossible de repro-
duire ces marges calligraphiées ici.
(*Note de l'éditeur.*)

bibliographie alvéolaire. La
 Bibliothèque exalte en même
 temps qu'elle abolit la possibilité
 de la glose et de l'exégèse. Écrite en
 toutes les langues, et en toutes les varia-
 tions historiques, régionales, dialectales et
 même glossolaliques des langues humaines et in-
 humaines, la Bibliothèque *fait exception* du sens litté-
 ral. Je veux dire par là qu'elle transforme en pure
 contingence, ou alors en insondable et inintelli-
 gible secret, toute interprétation par une
 conscience, lectrice de sa sublime ou épou-
 vanteable littérature. Il va sans dire que
 des générations entières de Biblio-
 thécaires se livreraient extati-
 quement aux pires supplices,
 encore et encore, en échange
 de la lecture compréhensive d'un
 seul livre, d'une seule page, s'il était
 assuré que l'*interprétation correcte* en soit
 trouvée et fixée. Mais la permutation constante,
 frénétique, littéralement insensée, des vingt-cinq
 caractères à travers les myriades de livres de la Biblio-
 thèque rend le monde producteur et commentateur
 de sa propre opacité. Pour ma part, je n'en doute
 plus : *l'univers est un système fermé de vases*
communicants (avec la complexe aberration
 que suppose la formulation de cet
 axiome personnel). Mais, étrange
 attracteur, inlassable antholo-
 giste, infatigable ordinateur,
 la Bibliothèque-univers n'en
 continue pas moins d'opérer une
 fascination légitime auprès des jeunes
 générations de bibliothécaires, d'archi-
 vistes et de spéléonautes. Récemment, suite
 aux travaux de quelques-uns d'entre eux, un *troi-
 sième axiome formel* (plutôt une hypothèse empi-
 rique) a été reçu par la communauté solitaire des Bi-
 bliothécaires. Le voici, dans sa brièveté simple et
 élégante : « Il n'y a pas, dans la vaste Biblio-
 thèque, deux livres identiques. » L'idée, on
 le voit, est colossale. Si cette intuition
 s'avère fondée (et je suis convaincu
 que c'est déjà ce qu'implique
 l'existence du monde), les
 conséquences théoriques et
 pratiques sur l'élucidation du fonc-
 tionnement bibliothécal, voire même
 sur une pensée globale de son architecture
 matérielle et spatiotemporelle, sont sans pré-
 cédent. La preuve de la singularité absolue de
 chaque livre doit être à l'origine d'un nouvel âge onto-
 métaphysique pour les Bibliothécaires. Si aucun livre
 n'est rigoureusement identique à un autre, s'il
 n'existe pas dans tout l'univers connu un seul
 livre hérétique qui ne fasse l'emploi, débile
 et morbide, d'un vingt-sixième carac-
 tère, alors les dimensions absolues
 ou relatives de l'immense Bi-

bibliothèque, par la science mathématique,
 sont enfin mesurables. Qu'il me soit permis
 de confier ici le résultat de ce précieux calcul (bien
 qu'il ne puisse encore être considéré comme vérité et
 explication définitives du monde). Vingt-cinq caractères pos-
 sibles, et quatre-vingts emplacements par ligne où les placer, à
 raison de quarante lignes par pages et de quatre cent dix pages par livre,
 donne un nombre incommensurable, mais réel, entier et *non infini*. Ce
 nombre est vingt-cinq élevé à la un million trois cent douze millièmes puissance.
 Voilà le nombre (*parfait et transcendantal*, cela ne fait pas de doute) de livres
 distincts dans la pharaonique Bibliothèque des hommes. (Usant de la
 même méthode, le *nombre exact* d'hexagones, de murs, d'étagères, de
 miroirs, de balustrades, de pages, de lignes, de caractères a aussi
 pu être calculé. Le nombre de Bibliothécaires, lui, demeure
 inconnu. Mais son infériorité à la fois quantitative et
 qualitative ne fait aucun doute. La précellence de
 ce «nombre de Babel» — c'est ainsi qu'est

parfois désignée la constante bibliothécale
 — rend toute individualité facultative, toute
 humanité parasitaire.) C'est à partir de la décou-
 verte de cette constante *divine* (que serait-elle d'autre ?),
 omnisciente et ubiquitaire à même sa finitude, que peuvent
 enfin s'expliquer — c'est du moins l'espoir actuel parmi les Biblio-
 thécaires instruits — les propriétés fabuleuses de la littérature univer-
 selle : *polyauctorialité* (la Bibliothèque est l'Œuvre mixte de centilliards d'au-
 teurs), *polylinguisme* (la Bibliothèque parle toutes les langues passées et futures, y
 compris celles qui n'existeront jamais), *polysémantisme* (la Bibliothèque sé-
 pare la forme du mot de sa signification possible, et fait éclater la relation
 sémio-sémantique), *polythématisme* (la Bibliothèque dispose de
 livres sur *tous* les sujets). Le «nombre de Babel», sa fixité et
 finitude *arbitraire*, et donc originelle et principielle, rend
 désormais dénombrable l'infini du sens. Il fixe
 des limites mathématiques à l'illimitation signi-

fiante du signe linguistique (du signe *typo-
 graphique*). Le nombre de Babel imprime la
 possibilité d'une citation *in extenso* de toute dis-
 cussion, de tout récit, de toute parole humaine et inhu-
 maine ; il implique la récitation intégrale et exhaustive de
 toute l'expressivité du monde ; il épuise définitivement les sources
 consultables du «savoir» et de la «connaissance», en les mentionnant
 toutes, et de toutes les façons ; enfin, il dissémine toute prétention à la spé-
 cificité culturelle et à l'idiolecte. En ce sens, de nombreux Bibliothécaires consi-
 dèrent la constante de Babel comme un terrifiant présage, annonçant la fin pro-
 chaine de l'homme, et confirmant l'absolue pérennité de la Bibliothèque.
 En actualisant toutes les inflexions linguistiques et conceptuelles du
 Sens, elle en invalide et en désinvestit radicalement la pertinence
 ontologique. Il ne saurait y avoir, à échelle humaine et her-
 ménéutique, de texte singulier, d'interprétation langa-
 gière du texte, de commentaire de cette interpréta-
 tion, de théorie du commentaire, d'analyse

de la théorie du commentaire, de méta-théorisation de l'analyse commentée, en bref d'«entreglose» et d'«intertextualité», qui n'aient été prévus dans le détail par la divine Bibliothèque, par l'un ou l'autre de ses divins volumes, arbitrairement classé sur les rayons d'une alvéole hexagonale quelconque. Univers de papier et hypersphère typographique: qui peut en être le grand Imprimeur? quel Architecte a pu en imaginer la parfaite configuration géométrique? D'autres Logicien ou Métaphysicien est parvenu à en trouver le principe numéral et l'alphabet fondamental? Quelques-uns des livres de la Bibliothèque, plutôt tous, nomment et expliquent cette genèse. D'autres bien sûr la réfutent, s'en moquent, s'en approprient la paternité, ou la déclarent inique. D'autres livres encore exposent (et ce type de liste a souvent été assemblé, sérieusement ou non): l'*Histoire minutieuse de la minute présente*, l'*Autobiographie illustrée du diable*, le *Traité sur les peuplades antarctiques et l'agriculture sélénite* que Bède le Vénérable put achever avant sa mort mais ne put relire, le roman *Finnegans Cake* (qui emploie une méthode de néologie encore plus riche et plus complexe que celle de la version joycienne), des dizaines et des dizaines de *Bibliothèque (extraits)*, des dizaines de catalogues au moins partiellement véridiques, la célèbre *Démonstration*

de la fausseté de tout catalogue, la Transcription manuscrite de la constante de Babel (dont l'impression est répartie sur plusieurs volumes dispersés), un commentaire patient et méticuleux du poème apocryphe «Empty Words», le commentaire de ce commentaire, une *Voie de non-commentaire* qui analyse le texte précédent en feignant d'abord de ne pouvoir le faire, le récit authentique de ma mort, la traduction et l'interpolation de tous les livres dans toutes les langues, dialectes, sous-dialectes et patois régionaux. Il est probable, il est même certain qu'aucun de ces livres ne traite réellement des thématiques qu'il prétend aborder. On a souvent fait remarquer, à propos de l'*exhaustivité combinatoire* des formes et des sens des mots de la Bibliothèque, qu'«un nombre n de langages possibles se sert du même vocabulaire», sous-postulat dont est déduite l'impossibilité de toute traduction littérale, y compris à l'intérieur d'une même langue ou d'un même discours. La notion de «communication» est en train de devenir archaïsme. Les sémioticiens de la Bibliothèque (espèce de plus en plus rare) se contentent le plus souvent de poser que «dans ou tel lexique, le groupe de caractères "cage" recevra la définition correcte "système universel et permanent de galeries hexagonales"», alors qu'en réalité, «les sept mots de la définition ayant un autre sens», il indiquera toute autre chose: «poète» ou «ritournelle», par exemple. Moi, qui écris et disserte, suis-je

certain de comprendre ma propre langue ?
La découverte de la constante de Babel, et de
son corrélat de l'épuisement du Sens par tous les
livres, est susceptible de susciter à la fois chez les Bi-
bliothécaires la plus éclatante des curiosités intellectuelles
et la plus grave des désillusions existentielles. Des poussées
soudaines de natalité, accompagnées de grandes vagues de suicides
sont à prévoir. Déjà, les sectes religieuses et les groupes cultuels ac-
croissent leur popularité et leur influence. Tous ont entendu parler des
Purificateurs, de l'Homme du Livre et de l'*Hexagone cramoisi*... Les hommes
de la Bibliothèque abandonnent progressivement leur volonté personnelle ou
communautaire d'invention, d'interprétation, de compréhension. Toute subjectivité
qu'une conscience sera parvenue à assembler, tout trait d'esprit qu'une langue parti-
culière aura été capable d'assembler, toute *pensée* est désormais transférée, dans
son principe et dans sa paternité, à l'expression pleine et entière, productrice
et consommatrice de la divine Bibliothèque. Les livres de la grande cage
n'ont pas changé d'aspect depuis des millénaires, mais nous ne les li-
sons plus que comme des arrêts de sens et des vérités révélées.
Les mots, assemblages chaotiques et polyglottes des mêmes
vingt-cinq caractères, sont devenus pour nous les « va-
riables à répétition illimitée » du vade-mecum multi-
lingue dont j'ai déjà parlé. Beaucoup parmi nous
ont rejeté ou délaissé la lecture (chose autre-

fois impensable) et ont adopté un mode de
vie contemplatif. Certains Bibliothécaires s'oc-
cupent, fort paradoxalement, à la seule création
littéraire : munis de disques de métal et de gobelets
prohibés, ils sélectionnent aléatoirement des passages de
la Bibliothèque et les retranscrivent dans les marges des livres
déjà écrits, histoire de « singer le divin désordre » (selon leur for-
mule). Pour ma part, il m'arrive encore de relire certains livres, mais
je m'assure de n'y rien comprendre. Je tiens à la parfaite illisibilité et
inintelligibilité du réel livresque. Je l'avoue, toute lecture compréhensive
m'est de plus en plus impensable, toute pensée m'est de plus en plus illisible.
Ne plus tracer de conjectures : c'est une résolution à laquelle m'oblige l'inébranlable
réalité bibliothécale qui m'entoure... et qui pour l'instant me protège du vide. Sur quel
support recopie-je cette inutile et prolixe épître — qui existe déjà en des octilliards
d'exemplaires, chacun avec d'infimes variations, dans l'un des trente volumes des
cinq étagères de l'une des innombrables alvéoles hexagonales ? On a sans doute
relevé l'ironie du fait que je l'inscrive dans les marges, minuscules, des livres de
mon hexagone natal, et sur ses couvertures de cuir, serties par un invisible
Maroquinier de luxuriantes arabesques. L'encre que j'emploie est trop
pâle, la plume que j'ai improvisée a le trait trop hésitant. Ma main
hésite, et ne croit plus aux gestes qu'elle pose. La réécriture de
ce qui est déjà écrit, le commentaire du déjà commenté, la
surinterprétation littérale de l'interprétation littéraire,
l'*hyperpalimpseste* de toute la Bibliothèque consti-
tuent, au mieux, une mimique inutile et impor-
tune du sens, au pire, une contestation profana-

trice des Écritures. Aucune littérature,
aucun langage, aucune pensée *originale*
n'est autorisée par les circonstances de l'es-
pace où j'habite. Cependant, ma solitude, bien-
tôt complète, et la profonde vacuité de mes réitéra-
tions écrivaines se consolent à cet élégant espoir : la
possibilité au moins conceptuelle d'une Bibliothèque *in-*
finie dans sa périodicité. L'univers pourrait ne pas «se ré-
duire» à l'exhaustivité du sens possible, mais aller jusqu'à consti-
tuer l'exhaustivité de toute exhaustivité, soit la succession infinie et
réitérative (voire même autocréée ?) de tous les ordres d'infinis. Hypo-
thèse d'un «Ordre» grandiose et total : la Bibliothèque comme classement
méthodique et sans fin des infinis. Ma main tremble en écrivant ceci. Je n'ai
rencontré personne depuis un temps immense, mais je crains chaque
jour d'être découvert et que quelqu'un lise mes supputations pro-
fanées. Un proverbe à la prose triste, antérieur à la découverte de la
finitude de l'univers, dit chez nous : «La certitude que tout est
écrit nous annule ou fait de nous des fantômes.» Je pense
qu'il peut ne pas s'agir d'une métaphore, et qu'il est pos-
sible que les hommes soient véritablement absents
de la grande Bibliothèque. Nous pouvons hanter
ses couloirs, consulter sa littérature immor-
telle, et nous oublions peut-être de cesser
d'être. Quoi qu'il en soit, il est probable

que je me jette
un jour dans l'un
des puits d'aération,
vers une mort bizarre,
pneumatique et vapo-
reuse ; mais pas avant d'avoir
trouvé dans l'un des hexa-
gones ma Justification,
ou de m'être imagi-
né la trouver.

PREMIERE PARTITION

Situations du texte

⇒

Point de départ :
le non-lieu onomastique



1

¹ Définition de « John Cage (1912-1992) » : « Erreur. Cette forme est introuvable ! » (*Trésor de la langue française informatisé*, Widget Dictionnaire version 1.3, 2009).

*Présences et absences d'un corps,
présentation et abstention d'un corpus : « John Cage »*

Au sein des bribes d'écriture précédentes, le nom propre « John Cage » est parvenu à s'absenter, ou alors à ne faire que chuchoter la possibilité de sa présence, malgré le trouble laissé par son éviction « onomastique ». Il a pu sembler, pour un moment, que le texte ait emprunté l'une ou l'autre des tactiques dissimulatrices suivantes :

qu'il ait refusé de se nommer¹ / qu'il n'ait plus eu de nom² / qu'il n'ait pas répondu à son nom³ / qu'il se soit doté d'un nom d'emprunt ou de camouflage⁴ / qu'il ait semblé porter le même nom qu'un autre que lui⁵ / qu'il ait porté plusieurs noms successifs⁶ ou simultanés⁷ / que son nom n'ait retrouvé ni le lieu⁸ ni le temps⁹ de sa juste apparition, de sa correcte désignation.

Projet d'élaborer : un texte disséminé, dispersé, dissipé, « mauvais élève » ne répondant pas à l'appel de son nom — une onomastique trompeuse, fallacieuse, mystificatrice, faisant parler les uns par la bouche des autres — une thématique biaisée, oblique, tortillante n'accomplissant rien de ce qu'elle annonce vouloir accomplir^{et aussi de ce qu'elle annonce vouloir dire penser pouvoir accomplir}. Question du texte et de son *nom* [nébuleuse lexicale, *hyperonymique*¹⁰ et *hyponymique*¹¹ du « nom » : nomination, dénomination, nomenclature,

‖ Il n'y a pas lieu d'introduire à quoi que ce soit. Sans doute suffit-il de prendre la parole pour que le texte se mette à réfléchir de lui-même. Est-ce seulement par les mots qu'une réflexion devient linguistique ? C'est aussi par l'espace qu'elle choisit d'occuper. Je parlerai donc à partir d'une position excentrée, suivant une posture typographique de marginalisation.

L'écriture géographiquement et topographiquement *mise* à

¹ Déni onomastique.

² Anonymat.

³ Mutisme onomastique.

⁴ Pseudonymat.

⁵ Homonymat.

⁶ Hétéronymat.

⁷ Polynymat.

⁸ Utoponymat.

⁹ Uchrononymat.

¹⁰ Accroissement possible du nom par « hyperonymie » : « John Cage » → « nom propre de personne » → « nom propre » → « nom » → « mot » → « chose ».

¹¹ Fléchissement possible du nom par « hyponymie » : « chose » → « nom » → « nom commun » → « nom commun de chose » → « texte » → « *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique* » (John Cage, Éditions La Main courante, 1998, 2010).

nominalisme ; nommage, renommage, surnommage, susnommage ; prénominalisation, postnominalisation ; substantivation, appellation, désignation, taxinomie...] : un récit parvient-il à conserver son identité et sa cohérence générale lorsqu'il excepte le nom qui l'engendre ? ou l'absence du nom propre le fait-il se diluer dans une déthématisation, une dénominationalisation, une dépersonnalisation qui en annulent la charge, la légitimité, l'élocution ? Extraire *patronymes* et *matronymes* d'un texte qui pourtant affiche sa généalogie, sa filiation, est-ce commettre autant de parricides, matricides, fratricides... ? Argumentons d'abord que le guillemetage — « » — de l'expression ou *locution* onomastique « John Cage », avant de nommer un *texte*, identifie un *corps*. Il y aurait à l'origine du nom et de la nomination « John Cage » un corps, unitaire, logique, signifié, tangible parce que *nommé* — désigné, invoqué. Le projet d'écriture d'une thèse doctorale, et le texte académique en général, avant de textualiser ses idées, *nomme un corpus*. La locution « John Cage », on le voit, correspond à une réalité double :

à la référentialité d'un corps¹...

... et à l'établissement d'un corpus².

Les deux notions, « corps » et « corpus », issues en vérité d'une unique référence (latin *corpus*), se partagent et s'échangent des dénnotations et des connotations biographiques/biologiques/organiques/charnelles/incarnées, bibliographiques/littéraires/textuelles/conceptuelles/virtuelles, sans qu'une attribution qualitative en particulier ne soit l'apanage exclusif de l'un ou l'autre de ces « corps ». Pensons que le corps organique de la *personne nommée* n'a pas que sa physicalité pour légitimer sa place dans le monde : le corps célèbre tracte avec lui un réseau dense de métaphores et de personnifications, d'intelligences et d'affectivités diverses. Il est corps-esprit autant que corps humain. Comment pourrions-nous en comprendre

l'index a une riche histoire qui passe bien sûr

par l'« invention » de la note de bas de page. Opportunité hirsute de l'infrapaginalité. Il y a sans doute eu un âge d'or de l'annotation et de l'apostille (→

l'Apostille au Nom de la Rose, U. Eco). Mais

celui-ci se confond avec la pulsion transhistorique du commentaire et de la glose. Il semble que depuis longtemps le texte ne se suffit pas à lui seul. Il a sans cesse besoin d'appendices et d'annexions, de compléments et d'encarts, d'addendas et de post-scriptum pour installer et justifier ses prises de position.

Quant à la voix principale, narratrice ou spéculatrice, du texte principal, elle semble éprouver chaque fois le besoin de s'altérer et de se démultiplier en échos multiples : voix subalternes d'une expressi-

¹ « John Cage (1912-1992) », avec guillemets en blanc : la citation comme procédé devant rester ici invisible.

² John Cage, *Complete Creative Works* [hypothétiques, fantasmées et fantomatiques].

les mouvements, en déchiffrer les signes autrement qu'en l'extrayant de sa chair(e) pour le conceptualiser, le métaphoriser sans cesse ? Pensons également que le corpus bibliographique de l'auteur cité (célébré) n'a pas que son tissu conceptuel et langagier pour l'installer dans le monde aux côtés des corps biologiques, manipulés par eux : un corpus se présente d'abord en tant que masse et densité, odeur et texture, poids d'encre et de papier, matériau à transporter et à toucher. Il est corpus des sens avant d'être corpus des mots¹. Le corpus littéraire suppose une *incorporation* éminemment sensitive. On prend toujours un corpus avec soi et en soi, à bras-le-corps (fut-ce pour l'évincer), avant même d'en penser quelque chose, avant même d'y joindre d'autres mots-concepts, venus le confirmer, l'infirmier, l'examiner, l'établir. Le corpus est un corps de plus.

Il n'y a donc pas d'exclusivité langagière, abstraite, textuelle, littéraire et bibliographique du *corpus*, qu'une précédence physicaliste, personnaliste, organique, sensitive et biologique du *corps* aurait permise. Ainsi, la locution guillemetée « John Cage » nous fait apercevoir la combinaison complexe, à partir d'éléments non spécifiques, d'une bibliothèque et d'un nom, d'un livre et d'une personne, d'un texte-« citation » et d'un texte-« source ». Aucune antériorité ou postériorité possible entre les uns et les autres, ni cause ni conséquence, pas davantage d'*a priori* ou d'*a posteriori*. Il faut lire les guillemets de « John Cage » comme marquant à la fois la violence d'un emprunt à une altérité injoignable et le rappel d'une prudence citationniste. [Partout et autour : compulsivité de l'usage des guillemets, et d'autres typogrammes « distanciateurs » et « ponctuateurs » comme les parenthèses, les crochets, les tirets pleins ou demi-cadratin, les → et les blancs. Mais de « « », « ” », « ” »... la théorie littéraire n'en abuse jamais. Tout texte réfléchissant (sur) le texte emploie le guillemet blanc () comme son tout premier et son tout dernier caractère.]

vité dérivée.
Pour tout texte, il ne suffit pas de dire, mais il faut aussi *dire que l'on dit*. D'où l'opportunité nécessaire, transhistorique et transmédiatique, d'une « infrapaginalité » (et d'une « intrapaginalité », « péripaginalité », « parapaginalité »...). Jacques Derrida, Gérard Genette et Claude Lévesque sont trois écrivains que je connais qui ont explicitement réfléchi sur la note en bas de page *en note de bas de page*. (Il y en a d'autres bien sûr, et tout le monde le fait à sa manière. Mais ces trois-là l'ont fait explicitement, avec une autoréférentialité avouée et assumée.) Claude Lévesque écrit dans une note de bas de page de *L'étrangeté du texte*, en citant lui-même une note de bas de page de Derrida, tissant par là une sorte de citation-

¹ La lecture électronique n'a pas modifié ce constat de la sensibilité et sensualité du texte, ou plutôt l'a rendu essentiel. Les « liseuses » à écran tactile nous font désormais *toucher* le texte comme jamais auparavant.

À part un tissage polyphonique et carnavalesque¹, lacunaire et fragmenté de multiples fragments de « textes », le guillemetage d'un sujet « John Cage » (dans tous les sens parfois antonymiques du mot « sujet » : sujet grammatical, sujet logique, sujet d'étude...) nous fait donc sous-entendre quelque chose comme un « corp(u)s ». Corps conceptuels, livresques, et corps organiques, tactiles ne sont pas si distincts². Travaillons un peu les résonances sémantiques des deux termes. C'est du côté du discours liturgique, puis juridique, qu'il faut aller trouver la filiation étymologique et sémantique, l'*assonance* toute naturelle du « corps » et du « corpus ». En ces deux mots, en y regardant bien, tout ne sonne-t-il pas latin, et n'y trouve-t-on rien ou presque de linguistiquement familier ? L'emprunt français n'est-il pas trop facile ? Il y a là quelque chose comme une contrefaçon paresseuse, ou un mimétisme lexical. Qu'y a-t-il à lire dans un [kɔʁ] à la graphie « corps » (comme d'ailleurs dans un [tɑ̃] à la graphie « temps ») ? Entre le XI^e et le XVII^e siècle, selon les dictionnaires, le « corps » français garde son *s* mais perd son *p*, le reprenant par la suite, invoquant un peu précieusement quelque souci de rigueur et de systématisme en pareille occurrence, mais camouflant par là une évidente nostalgie étymologique, latiniste. Une famille nombreuse et proliférante de dérivés sanctionne la décision, comme c'est aussi le cas de « temps » (latin *tempus*). On aura donc « corporel », « corpuscule », « corporation »,

nisme réciproque et « incestuel » : « Inscrivons en bas de page cette note sur l'importance et le fonctionnement d'un exergue ou d'une note en bas de page : "Un traité systématique de la greffe textuelle... entre autres choses, nous aiderait à comprendre le fonctionnement d'une note en bas de page par exemple, aussi bien que d'un exergue, et en quoi, pour qui sait lire, *ils importent parfois plus que le texte dit principal ou capital.*" (Derrida, J., *la Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 230) » (c'est

¹ « Polyphonie », « dialogisme » et « carnavalesque », s'ils sont des théorisations bakhtiniennes, sont sans contredit des applications cagiennes. « *Here comes everybody!* » dans *Finnegans Wake*, authentique slogan contemporain, est le mot d'ordre de cette intertextualité et intersubjectivité totale. Sur le dialogisme, la polyphonie littéraire et le roman dostoïevskien (polyphonique, plurivocalique, pluristylistique...), voir : *Esthétique et théorie du roman* (1978, posthume) et *La Poétique de Dostoïevski* (1929, rééd. 1970). Voir également la synthèse du poéticien Laurent Jenny sur le sujet, en ligne (Département de Français moderne, Université de Genève, 2003) : <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/-dpintegr.html>. Sur le « carnavalesque », la référence est : *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1965, rééd. 1982). — NOTE SUR LES REFERENCES ELECTRONIQUES EN BAS DE PAGE : Tous les hyperliens recopiés dans les notes de ce texte ont été consultés entre décembre 2010 et juin 2011. Il ne sera plus fait mention des dates de consultation à partir de ce point, y compris dans la bibliographie finale.

² *Corps* et *corpus* font partie de ces quelques mots en français qui se terminent par *s*, *x* ou *z*, et pour lesquels le nombre (singulier ou pluriel) n'est déterminable qu'à partir des informations fournies par leur environnement : articles, verbes conjugués, adjectifs et autres indices nécessaires... indicateurs satellitaires. Comme souvent, ce sont les données périphériques qui stabilisent quelque aspect du centre. Ambiguïté : dans la première phrase de cette note : quel est le *nombre* des mots « corps » et « corpus » ? Question mitoyenne : dans la pratique citationniste, quelles nuances d'emploi expliquent le choix des guillemets (comme ici) ou de l'italique (comme là) ? ♦ Il subsiste un pluriel didactique latin à *corps* et *corpus* : *corpora*. En anatomie masculine intime, les deux corps caverneux peuvent se dire : *corpora cavernosa penis*.

« corporalité », « incorporéité », et ainsi de suite¹. Du côté de *corpus*, le latinisme est encore plus insistant, et témoigne d'une promiscuité conservatrice avec l'institution, ainsi qu'avec les textes (sacrés, légaux) qui la suppose. Historicité lexicale somme toute plutôt coutumière d'un terme passant de l'autorité religieuse à l'autorité juridique à l'autorité philologique à l'autorité philosophique... au parler populaire. L'article étymologique d'un dictionnaire de circonstance retrace cette généalogie attendue :

¶ CORPUS est l'emprunt tel quel (fin XII^e s., *corpus Dei*) du latin *corpus* par ailleurs passé en français sous la forme *cors*, *corps*. [...] Le mot a longtemps eu le seul sens d'« hostie » (attesté par la lexicographie jusqu'au XVIII^e s.) dans les expressions *corpus Dei*, *corpus Domini* (1206), calquées du latin chrétien.

Puis, en toute logique, il y a translation d'un *corpus Dei* au *corpus juris* :

I Il a été repris en droit au XIX^e s. dans *corpus juris* (1863) « collection du droit romain », calque d'une expression du latin classique.

On ne saurait dès lors se surprendre qu'un terme ayant servi à l'établissement de l'*auctoritas* religieuse, puis juridique, ayant participé aux glossaires scolastiques de leurs « textes de Loi » respectifs, ne pénètre durablement le vocabulaire officiel de la littérature, celui de la philosophie et des sciences humaines. « Corpus » suit une « transdisciplinarisation » qui le rend disponible à une « herméneutique » moderne — terme qui d'ailleurs suit aussi la progression lexicologique et épistémique mentionnée

moi qui souligne). Citation et sous-citation enchâssée sur la possibilité de la « greffe textuelle », du fragment prélevé, de la bribe exégétique. Gérard Genette, dans le chapitre de *Seuils* sur « Les notes » que je lis et relis avec délectation (bibliophilie oblige...), cite, en note lui aussi : « Un cliché, pour n'y plus revenir : “La note, c'est le médiocre qui s'attache au beau” (Alain, cité dans Robert). La haine de la note est un des plus constants stéréotypes d'un certain poujadisme (ou parfois dandyisme) anti-intellectuel. *Il fallait que cela fût dit dans une note.* » (c'est encore moi qui souligne ; décidément je suis incorrigible). Notons qu'il y a aussi une analogie de pensée, un parallélisme de méthode entre la situation

¹ Comme on aura « temporel », « intemporel », « temporalité », « temporaire », « atemporel »... En revanche, les dérivés « corsage », « corset », « corseter », « corselet », « corser », « corsé »... sont formés (et seront conservés) à partir de l'ancienne graphie *cors*.

plus haut (« herméneutique » est successivement employé dans des contextes religieux, juridique, philologique, philosophique, littéraire et journalistique/populaire). Notre article étymologique conclut :

l Par généralisation du sens qu'il a dans cet endroit [*i.e.* le discours juridique], il désigne un recueil de pièces et documents concernant une même discipline et, par analogie, un répertoire scientifique. Il est spécialisé en linguistique au sens d'« ensemble d'énoncés servant de base à l'analyse » (1961)¹. ¶

Il ne fait pas de doute qu'au déplacement lexical et conceptuel, dénotatif et connotatif d'un corps vers un corpus, et qu'au jeu de leurs concurrences et cooccurrences dans le langage, répond une translation parallèle plus fondamentale : celle d'un déplacement épistémique de l'autorité textuelle, du religieux au juridique, au philologique, au littéraire et au philosophique... C'est donc une sorte de *lien sacré* qui est censé unir la pérennité d'un corps (corps inimaginable : John Cage (1912-1992)²) à la présence (compilée, intégrale, archivable) d'un corpus (corpus imaginé : John Cage, *Complete Creative Works*³). La croyance de la discipline littéraire est celle-ci :

à l'intérêt analytique du texte

répond

la *précédence* d'une « autorité textuelle » (auteur, auctorialité, *auctoritas*) ;

et de même :

discursive et topologique/topographique de la note de bas de page et les guillemets (« anglais » : “ ”) qui marquent le sous-procédé de la sous-citation... voire entre la sous-sous-citation — « “ ’ ” » —, identifiée par des guillemets anglais simples, et la note à l'intérieur de la note de bas de page. Oui oui, cela existe et cela se rencontre parfois : dans les annotations à plusieurs degrés des éditions de textes classiques dans la Pléiade (dans les *Œuvres complètes* de Jean-Jacques Rousseau, par exemple, les appels de note emploient une sorte de numérotation tripartite : numérique pour les notes d'édition [¹, ², ³...], alphabétique pour les variantes [^a, ^b, ^c...] et symbolique pour les notes « autoriales » et « autographes » de Rousseau [* ,

¹ Article « Corpus » du *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 901.

² 🐼 AVERTISSEMENT !

Chemin glissant : guillemets en blanc.

³ 🐼 AVERTISSEMENT !

Chemin glissant : guillemetage sous couvert d'italiques.

à l'établissement d'un corpus littéraire
répond
l'*antériorité* d'un corps biologique¹.

Tel est sans doute le raisonnement : ayant eu auteur, il y aura texte — ayant eu corps, il y aura corpus. Un objet d'étude est né : *enters* « John Cage, écrivain » (comme au théâtre).

Or, le présent travail *cherche* précisément un processus inverse de signification. La présente écriture souhaite explorer une façon de ne plus considérer la proximité du corps et du corpus, de la chose et du nom, du « texte-œuvre » et du discours *sur* le texte, de ne plus considérer cette artificielle *proximité* comme le fait d'une relation logique d'antécédence et de subséquence, comme une filiation de droit, comme une généalogie structurée et hiérarchisée entre autorités productives du discours et positions réceptives. Il incombe pour nous de tenter de *dispenser* les instruments traditionnels d'analyse — en prenant par exemple pour modèle la « dissémination » derridienne ou la « nomadologie » deleuzio-guattarienne — pour faire fonctionner l'instrumentation « à rebours », et y mêler quelques alternatives, d'autres corps, d'autres voix, d'autres subjectivités opérantes, d'autres positions énonciatrices, à travers lesquels la locution onomastique « John Cage » n'apparaîtrait justement plus que comme nom *commun*. Faire de « John Cage » un nom grammaticalement commun, im-propre, usuel, ordinaire, voire banal, un « nom-texte » (en jouant sur l'ambiguïté phonétique²), ou alors un im-personnel corp(u)s de pacotille, de théâtre, de figuration, de prestidigitation. Cette « désappropriation » du nom propre et du corpus officiel simule

, * ...]), ou dans des textes plus modernes au typographe éclaté comme *Les soniques* de Niccolò Ricardo (pseudonyme latinisant de Nicolas Richard) et Caius Locus (Kid Loco). Notes et guillemets sont les marques de marginalisation et de citation d'un réseau d'excroissances sous-textuelles, infiniment ramifiables et amplifiables. On remarque que, comme pour la citation, la note de bas de page peut toujours être allongée, jusqu'à en faire l'unique matière d'un roman (*L'Interdit* de Gérard Wajeman, *Ibid: A Life* de Mark Dunn). Je rêve moi aussi de composer une œuvre disproportionnée qui ne soit qu'une gigantesque note de bas de page,

¹ Est-ce par entraînement rhétorique que nous avons écrit que précédence et antériorité *répondaient* à leurs effets successifs ? et que nous avons centré ce texte au milieu de la page ?

² Cf. : « Il n'y a pas de "concept-métaphysique". Il n'y a pas de "nom-métaphysique". La métaphysique est une certaine détermination, un mouvement orienté de la chaîne. On ne peut pas lui opposer un concept mais un travail textuel et un autre enchaînement. » (Jacques Derrida, « Hors livre, préfaces », in *La Dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1972, p. 12). L'insistance de Derrida pour une sorte de « philosophie-textualité », travail textuel et langagier (néologique) de l'histoire de la philosophie (ici : le désaveu oxymorique de la forme préfacière par Hegel au commencement/à la fin de la *Phénoménologie de l'Esprit*), est manifeste partout.

l'hypothèse suivante : il n'y a pas de prestige particulier dans un nom et un corpus « John Cage », qu'un travail de théorisation subséquent (nous dirons : « métatextuel ») viendrait légitimer, ou auquel celui-ci viendrait s'adjoindre pour en faire le commentaire.

Un dernier point, avant de clore cet avant-propos à l'institutionnalité, on le voit, quelque peu dés-axée, *glissante* et sortant de ses gonds¹ : il y a quelque part dans cette volonté de disséminer/ensemencer un nom et un corpus, intrinsèquement, la nécessité expressive d'une *déclaration d'intention sans cesse reprise*, réitérée, réarticulée, retravaillée, jusqu'au vertige autoréférentiel, jusqu'à l'improductivité « phatique » et « métalinguistique »². Il y a aussi dans cette volonté d'écrire autrement la théorisation du texte — en lit-on bien ici et autour le symptôme marginal ? — un dessein couvé, une expressivité jusqu'alors tue de l'écriture elle-même, de l'écriture subjective : écrire, c'est sans cesse *chercher* à écrire. Voir : écrire, c'est écrire *mal*.

complexe et
ramifiée, arbo-
rescente et orga-
nigrammatique, à
la police baroque
et au corps
minuscule,
confrontant
l'improbable
lecture de mes
contemporains
aux limites de
l'illisibilité et de
l'insignifiance...
Infra-notes et
sous-citations
concernent aussi,
cela est évident,
la question de
l'« autoréflexi-
vité » de tout
texte suffisam-
ment développé
(ce qui est sé-
rieux), voire de
l'« autoréféren-
tialité » de toute
textualité (ce qui
est pire). Si la
partie suppose
l'ensemble, on
peine souvent à
identifier l'un et

¹ Mais ce glissement est le propre d'une certaine vision de l'écriture, d'un projet scriptural qui n'en finit pas d'introduire, d'annoncer, de s'annoter lui-même, de *faillir*. Ce texte est « sur la glace », au sens bien québécois de l'expression. Il faut avoir en tête les nombreuses agglutinations, conglomérations, enghievements, déglutitions et autres glossolalies du somptueux *Glas* de Jacques Derrida, qui fait ici figure de précédent : « Un effet de *gl* (colle, glu, crachat, sperme, chrême, onguent, etc.) forme le conglomérat sans identité de ce cérémonial. Il rejoue la mimesis et l'arbitraire de la signature [...] » (Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1974, « Prière d'insérer », verso d'un feuillet *ex-libris* non paginé). Faire également le commentaire textuel « sortir de ses gonds », le mettre « hors de ses gonds » (latin *gomphus*, « cheville » ou « coin de fixation »). En français d'ici : « [le] faire *débarquer* » et « [lui] faire prendre une *débarque* ». Derrida, *bis* : « Tympaniser — la philosophie. [...] Et si le tympan est une limite, il s'agirait moins de déplacer *telle* limite déterminée que de travailler au concept de limite et à la limite du concept. De la faire sortir en plusieurs coups de ses gonds. » (« Tympan », in *Marges - de la philosophie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972, p. I et IX).

² Phatismes, métalangages et autoréflexivités pourraient être appelés des « dialectiques » ou des « signalétiques de Möbius », notées (horizontalement, verticalement, diagonalement, transversalement, longitudinalement... suivant des « plateaux », des « rhizomes », des « lignes de fuite », des « lignes de désir »...) :

$$\infty (+/-), 8 (+/-), \dots$$

et se déplaçant anarchiquement par translations, rotations, symétries, homothéties croisées... [Remarque préparatoire : inséparabilité de la typographie mathématique et littéraire.]

EXPOSITION DE QUELQUES PROBLEMES DE « SITUATION » DU TEXTE
EN THEORIE LITTERAIRE

«What I am calling
poetry is often
called content.
I myself have called
it form .¹»

Il sera question plus loin de quelque chose comme un « texte-objet », ou comme une « textualité linéaire et productive », de l'approche de cet objet mental à l'existence incertaine par la pensée littéraire, et, surtout, des métamorphoses radicales qu'y impriment les différentes propositions de John Cage dans le domaine du *langage typographique* : livres, textes, écritures variées. Dans l'optique d'un discours *sur* le texte, et donc au sein d'une croyance en la véracité, vraisemblance ou plausibilité « existentielle » de cet objet, il est d'abord important de revisiter les assises de ce qu'entendent discours sur la littérature et théorie(s) de la littérature lorsqu'ils s'efforcent de prendre le texte comme « objet d'analyse », comme « matière à l'étude ». Ceci engage une réflexion avant-coureuse sur le positionnement d'un objet « texte », tel que celui-ci est à la fois pratiqué et théorisé au sein des discours qui s'y intéressent. Réflexion d'introduction :

- sur la *prétention au sens* du texte théorique, et sur le problème de son autoréflexivité (que *disent* les textes de la théorie littéraire ?) ;
- sur le statut incertain d'« objet(s) » ou de « sujet(s) » des textes spécifiques auxquels le texte théorique s'intéresse (quelle est la « stance existentielle » du texte étudié et analysé par le commentaire ?) ;
- enfin sur la *localisation* (en quels lieux, réels ou conceptuels, le phénomène textuel est-il visible et agissant ?) et sur la *temporalisation* des textes (quel « temps » attribue-t-on aux textes ?

l'autre, ou plutôt à isoler l'un de l'autre. Si bien que dans l'univers de l'« infradiscursif » c'est souvent la partie qui semble gouverner l'ensemble. La note et la citation habitent le texte principal comme les particules subatomiques fondent l'Univers physique, c'est-à-dire en le rendant possible, et en supposant à l'interne la totalité de ses forces et de ses énergies externalisées. Fascination pour cette relation réciproque et indivise : la détermination de l'infiniment grand par l'infiniment petit, de l'infiniment petit par l'infiniment grand, du complexe par le particulier, du particulier par le complexe, etc. J'aime à penser que ce qui fait tourner Jupiter, les étoiles géantes et les superamas de galaxies soit le fait du comportement local d'une

¹ John Cage, « Lecture on Nothing », in *Silence: Lectures and Writings*, op. cit., p. 111.

quelle formalisation ou appropriation font-ils des variables temporelles ?).

Sous chacune de ces questions théoriques — et métathéoriques, bien souvent —, on entrevoit une application et une problématisation de la textualité de Cage que les prochaines partitions tenteront de déplier, et qu'un travail littéralement marginal entame déjà (👉 ✎). Voici trois autres questions, symétriques aux précédentes, mais plus particularisées (et auxquelles s'attachera une deuxième partition) :

- quel texte théorique est-il possible de « dériver » du corpus cagien¹ ?
- y a-t-il quelque chose comme une objectivité ou une subjectivité dans les textes de Cage, et comment les regarde-t-on ?
- et enfin, où et quand, dans quel espace-temps trouve-t-on — pourvu qu'un intérêt de lecture nous y conduise — les propositions textuelles et « textualisées » de Cage ?

Les prochains développements, rédigés à la fois pour exposer *et* disséminer, présenter *et* soustraire le nouveau phénomène textuel que fait advenir un corp(u)s au nom de « John Cage », ont pour but de situer l'entreprise de compréhension de la théorie littéraire. Ils souhaitent aussi aborder la problématique/paradigmaticité d'un objet « texte » prétendant à une *lecture*, et d'une « textualité » souhaitant la *reconnaissance*.

moins que minuscule particule subatomique (le graviton, sans masse et sans énergie propres, encore considérée comme « hypothétique » par la physique contemporaine, parce qu'inobservable).

Marginalité au moyen de textes satellites et citationnisme au moyen de textes parasites fonctionnent de même. Si les notes et les citations peuvent se faire si denses, c'est qu'elles entretiennent un rapport de justification et de légitimation avec l'économie textuelle et discursive de l'ensemble (ensemble noté « œuvre »). Le renversement de perspective garde quelque chose de déconstructionniste : paginalité maîtresse et infrapaginalité

¹ Sémantique multiple de la « dérivation » : « dériver (quelque chose) (de) », « trouver son origine dans », « extraire son sens de »... ; mais, cette fois comme transitif direct, dériver : des eaux, une rivière (latin *derivare*, de *rivus*, « ruisseau ») de leur cours pour leur imposer une nouvelle direction, un nouveau flux. Dérivation grammaticale et lexicale : dériver un nom d'un verbe. Dérivation mathématique : calcul des dérivées d'une fonction, recherche des limites. Dérivation manuelle, « dérivage » : retirer les rivets, la rivure d'une pièce. Dérivation *intransitive*, sans objet : perdre sa ligne de conduite, s'écarter de sa direction sous l'effet des courants ou des vents, partir « à la dérive » ; métaphoriquement : transformer le corps en navire sans gouvernail, s'abandonner aux événements, renoncer à tout effort de volonté, à toute action ou décision. Cas du corp(u)s cagien : dérive-gouvernail ou corps à la dérive ? dérivation-« orientation » ou dérivage-« déstructuration » ? textualités dérivées ou dérivantes ? textualité d'**encagement** ou d'affranchissement ?... Ébauche de projet : transformer le texte analytique — texte « sur » — moins en machine dérivatrice qu'en entité dérivante.

L'aporie autoréflexive de la théorie littéraire

La théorie littéraire, prise comme théorie *textuelle*, s'intéresse moins à la question de la valeur, ou de l'évolution, ou des tendances contemporaines du phénomène « littérature », qu'à la question d'une authentique « onto-phénoménologie » du texte. De façon tacite ou déclarée, mais avec une détermination qui la rend presque obsessive, la théorie littéraire pose chaque fois une unique question : triviale, simpliste par excès de généralisation, insuffisante du fait de la maigreur de son champ lexical et de l'évidence des termes qu'elle emploie. À sa lecture, on se dit peut-être : « En sommes-nous encore à ce stade primitif de la réflexion ? », et l'on remet en cause la légitimité de la rémunération des universitaires qui se consacrent à y répondre. Cette question aussi riche qu'embarrassante, la voici :

{ « qu'est-ce qu'un texte ? »¹ }.

Devant une interrogation aussi fondamentale, une impressionnante force de dissimulation peut nous faire ignorer la tautologie linguistique et l'autoréflexivité méthodologique qui réside dans cette combinaison dialectique d'un questionné (le « texte ») et d'un questionneur (la « théorie du texte »). Il incombe de poser en problème, sinon en phénomène central l'étonnante *circularité du questionnement littéraire et de son « objet »*. À savoir : la théorie littéraire, comme théorie textuelle, se consacre à la question de la compréhension et de l'explicitation de l'objet

subalterne partageant une relation *non originelle et inoriginale*. Leur discursivité est commune, leurs préoccupations thématiques et objectales (parler de ceci ou cela dans le cas du texte principal, préciser tel ou tel point dans le cas de la note...) sont les *plis* d'une même scène de signifiante et de communication. Voilà pourquoi il est tentant de renverser la vapeur « jusqu'au bout », et de constituer un texte qui ne soit qu'annexion, annotation, marginalisation, rhizomatisation, infra- et péri-parginalité, contournement et détournement d'un « corps » (de l'œuvre) et d'une « source » (d'inspiration). On voit qu'en cela la « marge » initie un travail

¹ Jean-Paul Sartre en donne en 1947 une variante célèbre (« Qu'est-ce que la littérature ? », dans *Les Temps modernes*, puis dans *Situations II*, plus récemment chez Gallimard, coll. « Folio Essais ») qui engendrera d'innombrables émules. Pour peu que l'on néglige l'identité du dernier terme de la question — « Qu'est-ce que *X* ? », où *X* correspond à la fois au mot et aux référents que celui-ci a tâche de désigner —, c'est plutôt une sorte d'esthétique de la question fondamentale, ascétique dans sa formulation, épurée au maximum qui semble surtout fasciner. Tout se passe, dans ce genre de projet théorique, théorétique, pédagogique (« Qu'est-ce que... ? »), comme si l'on souhaitait ne conserver de la question que son point interrogatif, pour en saisir la force déterminante, pour toucher le vertige essentiel d'un authentique questionnement ontologique, désobjectalisé, et qui se révélerait être « la question de la question » (Heidegger). Autrement dit, la question « Qu'est-ce que *X* ? » suppose une prévalence de la forme « qu'est-ce que », elle-même typographiquement réductible en un simple « ? », suffisamment éloquent, qui puisse légitimer et même coordonner tout le projet théorique.

« texte » au moyen d'autres « textes ». Parmi ceux-ci, il faut au minimum citer : le sien propre, avec lequel elle a un rapport identitaire, et les textes qu'elle cite, à partir desquels elle avoue son contexte, son environnement intertextuel et sa mainmise sur les altérités. Elle souhaite répondre, ou plutôt est forcée de répondre, à la question de la nature de son objet par d'autres manifestations plus complexes et plus spécifiques encore de ce même objet. Toujours ironiquement, « métacommunicationnellement », la théorie littéraire s'emploie à l'élaboration d'innombrables *textes locaux*, mais sur la possibilité d'un *texte général* ; elle développe une écriture localisée, ponctuelle, circonstancielle, mais sur la possibilité symétrique d'une écriture générale aux ressorts *infinis*.

L'aporie autoréflexive est donc au cœur du questionnement théorique en littérature. Elle s'avère à la fois la *visée* du discours et le *moteur* de son énonciation, à la fois sa *productivité*, donnant des résultats (interprétatifs, théoriques, analytiques, etc.), et son *expressivité*, par laquelle elle peut user d'un langage propre, d'un glossaire spécialisé, d'une méthodologie personnelle¹. C'est dans l'aporie autoréflexive de la théorie littéraire, de cette « critique de la critique »², que l'on retrouve à la fois les prétentions de *contenu* d'une discipline — tenir un discours sur la littérature, discours ayant des effets, menant à un savoir — et son maniement d'une *forme* spécifique, d'un lexique opératoire, d'une langue, d'une « grammaticalité » susceptible de communiquer ce contenu. À l'image des possibilités de communication interne d'une langue (c'est-à-dire de la capacité d'un système de signes impliqué dans une relation communicante, une « interpersonnalité », de s'adresser dans une certaine

diversement (et sans doute simultanément) typographique et discursif, linguistique et politique. Notes et citations placées en marge sont la marque d'une écriture qui ne tolère pas l'articulation trop bien huilée, trop « thétique » du discours principal, et qui cherche des chemins de traverse, des sentiers périphériques, des impasses et des lignes de crête. Voici ce que je pense : la marge, comme espace et comme conduite, comme non-lieu et comme inconduite, cherche à écrire *mal*.

Écrire *tout croche*. Ce qui ne signifie pourtant pas : écrire sans plaisir, écrire déceptivement et illusoirement, écrire « sans y croire ». Il y a

¹ Nous reviendrons plus loin sur cette opposition, parfois complémentaire, entre « productivité » et « expressivité ».

² Antoine Compagnon, dans *Le Démon de la théorie*, confirme cette vision de la théorie littéraire comme « enchâssement » (elle est une *mise en abyme* de la critique littéraire ordinaire) et comme « exponentiation » des discours disciplinaires propres à la littérature (elle est également critique autoréflexive, voire autoréférentielle, « métacritique »). Il écrit : « La théorie, ce serait donc en première approximation la *critique de la critique*, ou la *métacritique* (comme on oppose à un langage le métalangage qui parle de ce langage, à la longue la grammaire qui décrit son fonctionnement). C'est une conscience critique (une critique de l'idéologie littéraire), une réflexivité littéraire (un *pli critique*, une *self-consciousness* ou une autoréférentialité) : tous traits qu'on rattache en effet à la modernité depuis Baudelaire et surtout Mallarmé. » (*Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1998, p. 19-20).

mesure à lui-même et de se décrire lui-même), à l'image donc de cette étrange clause « métalinguistique » et « métacommunicationnelle » du langage (théorisée entre autres par Roman Jakobson dans ses *Essais de linguistique générale*¹), la théorie littéraire peut être décrite comme un processus de signification à la réalité objective indémontrable, à l'« extra-référentialité » purement hypothétique. Ce que la théorie veut cerner comme étant « textuel », la série de phénomènes et de processus qu'elle veut fixer comme « textualité », elle l'effectue par des méthodes encore textuelles. Il n'existe donc pas de « réalité » de la théorie littéraire, comme on parle ailleurs de « réalité physique » et de « réalité historique », déclinaisons objectives de réalités qu'il serait possible de voir, de sentir, d'expérimenter, et de ne point seulement *lire*. La théorie littéraire, force est de l'avouer, ne « comprend » pas la prétention réaliste de son discours, l'objectivité souhaitée et fantasmée de son objet². Il n'existe pas davantage de pure « subjectivité » de la théorie littéraire, qui permettrait de coordonner les principes de son écriture, sa légitimité, à celle, par exemple, d'une théorie du sujet ou de l'auteur/lecteur, de l'identité et de l'identification. Du côté du « contenu » comme de la « forme », de la *visée* du dire et du *dispositif* du dire, la théorie littéraire est toute ceinte dans une pratique du texte, et donc d'elle-même, faisant de sa réalité une textualité, de ses conclusions analytiques ou esthétiques des textes de plus,

lieu de croire et de jouir de la marge, au moment et au temps de son activité à soi. *Lieux et occasions d'expression sont sans propriété, sans attribution fixe.* Aux notions linguistiques de syntaxe, de syntagme et de « cas », d'orthographe et de grammaticalité, je préfère les notions plus vagues et plus anarchiques de cooccurrence, d'hapax, de hiatus, de néologie, d'euphonie, de polysémie, de polyglottie, et j'aimerais en temps opportun être affligé des dysfonctions langagières que liste l'un de mes dictionnaires de

¹ « Schéma de Jakobson » libellant les fonctions du langage, minimalement présentes dans le cas de la communication verbale. Ces fonctions sont appelées : *phatique* (liée au « contact »), *méta(-)linguistique* (« code »), *référentielle* (« contexte »), *poétique* (« message »), *expressive* (« destinataire ») et *conative* (« destinataire »), suivant une certaine « diagrammaticalité » à la fois horizontale et verticale. Les trois premières fonctions (phatique, métalinguistique et référentielle) et leurs prolongements (phatisme, métalangage et métaregard, autoréflexivité et autoréférentialité, etc.) sont ce qui nous intéresse le plus ici. (Source : Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », p. 209-248, in *Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicole Ruwet, Paris, Minuit, 1963, 2003, paru à l'origine en anglais sous le titre « Closing statements: Linguistics and Poetics » dans T.A. Sebeok (éd.), *Style in Language*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1960.)

² Car c'est bien d'une objectivité *fantomatique*, spectrale, transparente, apparaissante et disparaissante, dont la théorie littéraire cherche à s'emparer. L'« objet-texte » visé par elle efface les traces de son passage, alors même qu'il hante le discours qui cherche à l'« exorcanalyser ». Voir les à-peine-concepts derridiens d'« hantologie », de « fantômaticité » et de « fantômachie », proche du non-concept de « différance » : « être hanté par un fantôme, c'est avoir la mémoire de ce qu'on n'a jamais vécu au présent, avoir la mémoire de ce qui, au fond, n'a jamais eu la forme de la présence. Le cinéma est une « fantômachie ». » (*Ghostdance*, de Ken McMullen, long métrage de 100 min., 1982, avec Pascale Ogier, Robbie Coltrane, Leonie Mellinger, Dominique Pinon et Jacques Derrida ; cité par Charles Ramond, *Le vocabulaire de Derrida*, Paris, Ellipses, coll. « Le vocabulaire de... », 2001, p. 33).

de ses « concepts-idées » des « concepts-mots ». Pour résumer cette conclusion à laquelle nous parvenons, disons (schématiquement, en ordre, mais sans consécutivité effective, en ordre « de dispersion » plutôt que d'« orchestration ») :

<p>‖ — qu'on ne trouve pas de théorie littéraire sans l'agaçante, contradictoire et intrinsèquement insoluble <i>reformulation</i>, en sourdine ou en tête de programme, d'une méta-question en forme de « Qu'est-ce qu'un texte ? » ; il n'y a donc pas de théorisation du discours « littérature » qui ne soit théorisation, elle-même textualisée de toute part, d'un phénomène « texte » ;</p>	<p>l — qu'on ne trouve pas de théorisation du texte qui ne fasse systématiquement <i>emploi</i> du texte, qui ne joue d'une sorte d'« écriture en noir et blanc », calquée, différenciée, transparente, agissant à tous les niveaux de la production du texte sur le texte, y compris dans ses interstices physiques (marges, blancs) et conceptuels (le non-dit) ; il n'y a donc pas de théorie textuelle qui puisse faire l'économie de son propre matériau ;</p>	<p>l — qu'on ne trouve pas d'écriture du littéraire qui ne s'engage dans une confrontation, visible à tous les degrés de son élaboration, avec la problématique de l'<i>aporie autoréflexive du texte</i>. La théorie littéraire, comme tissage hyper-textualisé, hyperbolisant¹, exponentialisant², comme « texte à la <i>n</i> », ne parvient pas à articuler autre chose que le « je » de son existence, ne réussit pas à poser une autre question que celle du sens de son matériau ;</p>
--	---	---

synonymes :
 « glossolalie, aphasie, dyslogie, dysphasie, agnosie, agrammatisme (grammaire), anarthrie, aphasie motrice, aphasie sensorielle, asémie, détresse verbale [!], dysgraphie (écriture), dyslexie (lecture), dysphonie (articulation), écholalie, jargonaphasie, palilalie, psittacisme, logopathie, alogie, mussitation, mutisme, mutité, logopathie »...
 Ironiquement, ces troubles du langage se disent d'une façon superbe : l'euphonisme labial d'une « palilalie », l'inventivité juxtaposante d'une « jargonaphasie », la force métaphorique et poétique d'une « détresse verbale » ! Ces troubles-là sont des chefs-d'œuvres de langue et de parole, avant d'en être les

¹ Soit la courbe hyperbolique d'équation $f(x) = 1 / x$.

² Soit la courbe exponentielle d'équation $f(x) = x^n$. Ne faudrait-il pas, dans ce contexte, *mathématiser* au possible la théorie littéraire, en employant sa notation graphique, *typographique* ? Non pas pour la transformer en système, ou pour la revêtir d'une scientificité de pacotille, mais au contraire pour la disséminer et la textualiser davantage, pour lui fournir une charge de poéticité et de poïésis à elle, en symétrie et en synchronie avec les poétiques locales qu'elle tente de rejoindre ? La beauté des typogrammes mathématiques et logiques, des constantes physiques, des courbes et des graphes géométriques ne devrait nous permettre aucune retenue en ce domaine...

On reconnaît dans ces sous-questions quelques variations sur des paradoxes rhétoriques célèbres que le langage permet et sanctionne¹, mais également des problèmes plus précis et plus localisés d'autocitationnisme, de mise en abyme et d'enchâssement à l'infini, de réversibilité indifférenciée, enfin d'une autoréflexivité et autoréférentialité de la sémantique, en apparence incapable de donner sens aux énoncés qu'elle propose – problèmes combinés à l'épineuse « question » du sens de la question en théorie littéraire. Il est également utile d'insister sur le rôle souvent hyperbolique et exalté de quelques signes de ponctuation, ou « typogrammes », qui représentent ici des opérateurs dialectiques et conceptuels particulièrement importants, des *topoi* et « *tupoi* » centraux dans l'élaboration du sens. Il s'agit principalement ici du ? et des « » – ou faudrait-il plutôt écrire, « orthotypographiquement », c'est-à-dire en typographie correcte : du « ? » et des « ” », avec les interrogations que cette graphie^{élevée à la deuxième puissance} implique nécessairement. Sur la dimension graphique et typographique du texte, nous reviendrons au courant des prochaines partitions.

À partir de ce constat indépassable et, en apparence, indispensable de l'« aporie autoréflexive » de toute réflexion sur le texte (par le texte), il faut conclure à une sorte de particularité, sinon de *spécificité*, d'*originalité* épistémique et discursive de la théorie littéraire, spécificité que ne partagent pas à prime abord les autres pratiques discursives, mais qui est pourtant une des capacités, ou des contraintes maîtresses du langage. Effectuons à nouveau une comparaison qui pourrait sembler triviale, mais qui est au fond singulière, entre discursivité théorique textuelle et discursivité théorique en général. Si la théorie littéraire repose entièrement

« Lukkedoeren-
dunandurra-
skewdylooshoo-
fermoypporter-
tooryzoosphal-
nabortansport-
haokansakroid-
verjkapakka-
puk » (257),
« Bothallchor-
actorschummi-
naroundgansu-
muminarum-
drumstrumtru-
minahumpta-
dumpwaulto-
poofooloodera-
maunsturnup »
(314),
« Pappappap-
parrassannua-
ragheallach-
natullaghmon-
ganmacmacmac-
whackfallther-
debblenonthe-
dubblandaddy-
doodled » (332),
« husstenhass-
tencaffincoffin-
tussemtosem-
damandamna-
cosaghcusagh-
hobixhatoux-
peswchbechos-
cashlcarcarca-
ract » (414),
« Ullhodturden-
weirmudgaard-
gringnirurdr-
molnirfenrirluk-
kilokkibaugi-
mandodrrerin-
surtkrinmgern-
rackinarockar »
(424). Je n'ima-
gine pas
meilleure
concaténation

¹ N'y a-t-il pas quelque chose de *crétois* dans les exemples précédents... ? De façon plus contemporaine, j'ai à l'esprit l'incontournable *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid* de Douglas R. Hofstadter (Basic Books, 1979), où ces développements autoréflexifs sont décrits comme des paramètres essentiels du « programme » Pensée.

sur la possibilité du texte de se constituer en objet autoréflexif¹, si sa prétention à expliciter le texte par un autre texte « dérivatif » n'est pas pour elle une sorte de défaut de fabrication, mais bien un mode d'être rendant possibles son expression et son élocution, enfin si la théorie textuelle *textualise* tout ce qu'elle peut ou doit dire du phénomène textuel, *en revanche* la théorisation des arts de la danse, de la musique, du théâtre ne s'exprime pas (*a priori*!) par la danse, la musique ou le théâtre, non plus par mise en danse (« métadanse » ?), mise en musique (« métamusique » ?) ou théâtralisation (« métathéâtre » ?). Il est cependant vrai que certaines théories sur la danse, sur la musique et sur le théâtre pourraient éventuellement intégrer des « paramètres » ou des « connotations » dansées, musicales et théâtrales — c'est un des encouragements importants des *Performance Studies* américaines —, mais ces théories ne seront pour ainsi dire jamais *de la* danse, *de la* musique ou *du* théâtre. Il ne viendrait jamais à l'idée d'un théoricien officiel de la danse contemporaine de *danser* sa communication sur le sujet. Il ne serait d'ailleurs pas davantage reçu ou compris : aucune autorité interprétative ne verrait dans sa communication, aussi intéressante, virtuose ou originale soit-elle, une *théorisation* de la danse contemporaine, un *discours* sur elle. Elle n'y verrait qu'une danse de plus. Cette évidence, posée en principe, d'une irréductible distinction entre contenu « exprimé » et idiome « exprimant » se retrouve dans l'*épistémè* d'une majorité de discours disciplinaires « non artistiques », mais également avides d'exprimer un contenu, un savoir, et de formaliser une certaine connaissance du monde. Ainsi, la science physique, si l'on excepte le fait que ses textes et démonstrations impliquent nécessairement ce dont elle est susceptible de parler (jeux de forces, passage d'ondes et déplacement de particules), ne rend pas ses conclusions par la matière propre qu'elle décrit. Il faut bien reconnaître que la théorisation du rayonnement, par exemple, vise un *texte*, c'est-à-dire l'imagination d'un objet conceptuel et linguistique (« rayonnement ») qui puisse *prendre nom* ; elle ne vise pas le rayonnement lui-même, pris

lexicale. Les « Ten Thunder-claps » sont néologiques et glossolaliques, car ils sont plus que polyglottes : ils forment et assemblent leur propre langue. Quelque part, une note de ce travail les cite à nouveau.

Quel titre pourrait prendre cet espace textuel-ci, s'il est entendu qu'il se marginalise ? À nouveau surgit la tentation de la rhizomatization synonymique :

Débordement para-/péritextuel
 Marge (intérieure ? extérieure ?)
 Débord, bord, bordure, rebord
 (→ Derrida, *Marges*)
 Ex-libris
 Lisière
 Orée
 Limite, frontière
 Frange
 Longitude (géotextuelle),
 méridien (textocartographique)
 Borne
 Talon
 Pourtour, ceinture, circonférence, contour, lèvres, limbe,

¹ C'est-à-dire, on l'aura compris, « en sujet » et en « subjectivité », plutôt qu'en « objet », « objectivité », « objectalité », etc. Voir les explications qui suivent.

comme phénomène matériel. Idem de la science économique, de la technique et de la médecine, qui utilisent toutes le texte comme véhicule multidirectionnel d'un savoir, capable d'*exemplification* et d'*illustration*, exactement comme si le contenu de leur objectif disciplinaire parvenait à se fondre, à se *confondre* à la fantômaticité d'une forme, à l'effacement jamais complet d'un langage. Bref, dans tous ces savoirs disciplinaires où le texte assume la *possibilité du discours*, la séparation fondamentale entre le contenu et sa forme, l'exclusion mutuelle de ce qu'on veut dire et de la manière de le dire, tombe comme une évidence. Voire : comme le principe le plus général et le plus indifférencié de l'*expression*. Dans tout savoir disciplinaire dont la productivité prétendue est franchement extraréférentielle, « mondaine », c'est-à-dire qu'elle s'adresse tout *naturellement* au monde des choses et de la réalité, la textualité constitue une instrumentation apparaissant-disparaissant qui affiche *autre chose qu'elle-même*. Les savoirs disciplinaires et disciplinarisés doivent pouvoir — c'est une grande part de leur « onto-phénoménologie » personnelle — renseigner et instruire sur le monde *détextualisé*, *atextualisé* des objets. Se faisant, ils doivent encore pouvoir effacer les innombrables « textes-appendices », les « textes-parasites », bref la trace d'un langage spécialisé qui, systématiquement renvoyé au domaine de l'instrumentation expressive et d'une sorte d'heuristique terminologique, en fixe pourtant l'élocution, l'articulation, la possibilité de démonstration.

Répetons-le : la réflexion sur le texte, une réflexion dont la langue et la visée objectale sont textualisées de toutes parts, dans leurs fins dernières comme dans leurs déclarations liminaires, ne peut agir sur ce même *plateau* discursif et disciplinaire que celui des autres champs du savoir, où une authentique « signification » dans l'énonciation semble possible, permise et même *naturelle*. Contrat naturel d'un fond s'exprimant dans une forme. Principe pédagogique, théorétique et heuristique de la transparence d'un langage, se lisant souvent suivant une formule du type : « Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement, et les

périmètre, périphérie, circuit...

Flanc, pan, paroi, tranche, bande...

Écorchis, écore, berge, littoral...

Ici, une effervescence synonymique et analogique me fait abandonner toute sobriété.

Margelle, saillie, cap, trottoir, crête, arête, encorbellement, éperon, dent, gibbosité, projection, moulure, relief, tubercule, excroissance, avancée, côte, corniche, surplomb, saillant, ressaut...

Condyle, procès, exophtalmie (registre médical)...

Ampoule, ballonnement, bombement, bosse, bouffissure, boursoufflement, boursoufflure, bulle, cloche, cloque, cloaque, dilatation, distension, enflure, engorgement, fluxion, gonflement, grosseur, grossissement, hypertrophie, intumescence,

mots pour le dire viennent aisément¹. Mais c'est ailleurs qu'il faut chercher et élaborer quelque chose comme une « textologie », une écriture de la théorie littéraire sous le signe d'une autoréflexivité comprise et assumée². J'encadre d'une écriture blanche (comme ailleurs on souligne, on *italise*, on **graisse**, on « guillemette », on MAJUSCULE ou MAJUSCULISE...) la spécificité de cette autre perspective théorique, suffisamment importante pour la suite de nos réflexions :

Toute théorisation du texte se situe, et est située, dans la question de son langage à elle.

Toute théorie textuelle est un produit de son matériau, *au temps et au lieu* de son objectif énonciatif, *au moment et à l'endroit* de la part de réalité qu'elle souhaite rejoindre.

C'est donc dans le cadre d'une *phénoménologie aporétique de l'autoréflexivité* qu'il faut saisir la différence qui se loge entre la question « auto-itérative » de la théorie littéraire — « Qu'est-ce qu'un texte ? », « qu'est-ce qui cherche à s'élaborer *ici* et *maintenant* ? » — et les questions objectives et objectales, plutôt réflexives (→) qu'autoréflexives (↺), des savoirs disciplinaires en regard d'eux-mêmes : « qu'est-ce que l'art ? ... qu'est-ce que l'étude de *X* ? ... qu'est-ce que la science de *Y* ? » Là où celles-ci parviennent à faire abstraction de leur langue idiomatique *prise en elle-même*, de leur glossaire spécialisé *considéré en lui-même*, là où l'instrumentalisation du dire fait rejoindre des configurations de choses, des morceaux de réalité, celles-là continuent inlassablement à travailler les

renflement, rondeur, sinus, soufflure, soulèvement, tuméfaction, tumescence, turgescence, ventre, vésicule, vultuosité.

Bouillonnement, ébullition, éclaboussement, écoulement, émission, éruption, évacuation, explosion, extrusion, giclée, jaillement, jet, sortie.

Circulation, débit, écoulement, éruption, évacuation, exsudation, flux, fuite, ingression, inondation, irrigation, irruption, larmoiement, mouvement, passage, ravinement, régime, ruissellement, sortie, suage, suintement, transpiration, vidange. Comble, débauche, dépassement, disproportion, énormité, excédent, excès,

¹ Nicolas Boileau, *L'Art poétique* (1674), chant 1. Il ne faut pourtant pas prendre en grippe ce beau texte de Boileau, qui fait une part importante à la question « autoréflexive » (pour parler anachroniquement) de la composition poétique et de la tâche de l'écrivain. Voir les éditions commentées de Sylvain Menant (GF Flammarion, 1998), ou de Jean-Pierre Collinet (Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1985), ou encore de Françoise Escal (Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979).

² Le terme de « textologie » provient du formalisme russe (voir Andreï Mikhaïlov et Daniel Ferrer, *La textologie russe*, CNRS Éditions — Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM), coll. « Textes et manuscrits », 2007). Il revêt officiellement un sens technique, que nous serons tenté de fléchir plus loin : « Textologie : science du texte. La textologie étudie les conditions générales d'existence des textes. [...] La textologie s'efforce d'assurer la bonne transmission de certains messages » (Roger Laufer, *Introduction à la textologie. Vérification, établissement, édition des textes*, Paris, Librairie Larousse, 1972, p. 5, cité dans l'article « Texte » du *Trésor de la langue française informatisé*, op. cit., <http://www.cnrtl.fr/definition/textologie>). Également : « Étude des documents écrits du passé pour les dater, les expliquer » (dictionnaire *Antidote HD*).

pourrait être qu'une fuite dans un savoir disciplinaire et discipliné qui, s'il *emploie* une textualité, ne la *réfléchit* pas.

Le statut identitaire, « objectif » du texte

Nous y avons beaucoup insisté : la « textualisation » par laquelle advient la théorie littéraire identifie cette dernière à un discours un peu particulier qui ne peut faire que *s'écrire*, qui ne peut que s'élaborer à travers le matériau qui l'intéresse « d'autre part » : le texte. Cette autoréflexivité a pour effet immédiat, bien que souvent de façon muette ou sous-entendue, de rendre la théorie littéraire *impliquée* dans les jugements qu'elle veut porter sur le phénomène « texte ». C'est un rapport motivé et non innocent que la théorie littéraire développe avec « son sujet », c'est une connivence discursive, une sorte de proximité épistémique ou de « commensalisme »¹. Cela dit, il ne faudrait pourtant pas associer cette autoréflexivité de la théorie à une incapacité radicale d'expression et de signification, comme si le langage même de la théorie littéraire annulait sa prétention à l'existence. En effet, l'impossibilité d'extraire son écriture de son propre tissage (de sa textualité intrinsèque) n'interdit cependant pas la théorie littéraire de *prétendre* à l'objectivation, d'imaginer et de fantasmer un objet d'étude en forme de texte(s) et de corpus (ou de *corpora*). La théorie littéraire, comme toutes les sciences et les histoires, *veut dire* ! et veut dire autre chose que la fixité infiniment ouvragée d'un « moi ». Si l'on suppose que la théorie « est structurée comme un langage », et qu'elle en emprunte la compétence métacommunicationnelle², il faut bien reconnaître aussi sa capacité à imaginer et formaliser des *objets*, « dignes » ou « passibles » d'analyse. Entre le texte identitaire de la théorie littéraire en train de se faire et le texte objectal de la théorie en train de vouloir dire

struck by the fact
that what happened
is more conventional
than what I remembered. »

(J. C.,
« Composition in
Retrospect », in
*X: Writings '79-
'82* [version de
1981] et *Composition in Retrospect* [version de
1988])

[Le 28 octobre, je
propose les parties
projetées
d'une :]

Thèse de doctorat - [et je rédige
un :] Plan de
travail

Titre de travail :
[un titre constitue
un point critique
et litigieux du
« faire-œuvre ».
En matière de
titrage, la tenta-
tion du jeu de
mots n'est jamais
loin, nous vivons
sous
l'impérialisme
linguistique du
jeu de mots pu-
blicitaire. Il sem-
ble devenu im-
possible pour une
majorité de ré-
dacteurs de titrer

¹ Du latin *commensalis* (*com-* et *mensa*, « table »), « compagnon de table ». On pourrait dire que théorie(s) du texte et texte(s) théorisé(s) sont « convives », ils mangent à la même table les mêmes aliments.

² Compétence par laquelle : « Une phrase peut fournir une description d'elle-même. » (comme ici), « La langue peut indiquer à la fois un mot et autre chose qu'un mot. » (comme là)... Notons qu'une nuance est à faire entre compétences « métacommunicationnelle », « métalangagière » et « métalinguistique » ; s'il s'agit chaque fois d'une modalité autoréflexive du discours, celle-ci n'emprunte pas les mêmes canaux.

(et non de se dire), l'ambiguïté peut sembler totale. De quel « texte » parle-t-on dans l'un et l'autre cas ? Texte général d'une « métacritique » (comme on parle en psychanalyse freudienne d'une « métapsychologie » : discours sur le discours, analyse d'une analyse, etc.) ou texte particulier de la critique, sélectionné par elle ? Texte singulier, extrait de la présomption d'un « phénomène » textuel (littérature, textualité...), ou texte pluriel d'une occurrence littéraire circonstanciée, d'un corpus choisi ? Texte de la littérature générale et comparée, ou textes d'écrivains, de poètes, de créateurs ? Texte d'un universitaire-lecteur, ou textes de lecteurs-jouisseurs ? Avant de trancher et de dresser une improbable ligne de séparation entre le cas d'un texte simple et celui de ses métatextes successifs, entre « réflexivités » et « autoréflexivités »¹, il faut tenter une mise en situation du « statut » objectif/subjectif du texte que la théorie prétend rejoindre *en exceptant le sien propre*.

Il y a donc une totale ambiguïté entre les dénnotations et les connotations sémantiques d'un texte considéré comme « objet » — objet d'étude, objet d'examen, objet d'analyse, objet de pensée, objet de réflexion, objet d'expérience, objet de désir, objet d'art, objet de valeur, objet de convoitise, objet d'échange, objet de collection... — et d'un texte considéré comme « sujet » — sujet existentiel, sujet philosophique, sujet herméneutique, sujet théorique, sujet historique, sujet de débat, sujet de dialogue, sujet de droit, sujet à controverse, sujet à interprétation, sujet de livre, sujet de thèse, sujet de mémoire, sujet d'étude, sujet d'examen, sujet d'analyse, sujet de réflexion, sujet d'expérience... Le succès linguistique du latin *jacere* (à l'origine des mots français *abject* et *abjection*, *projet* et *projection*, *trajet* et *trajectoire*, *rejet* et *rejeton*, *objet* et *objectif*, *sujet* et *subjectif*, *adjectif*, *conjecture*, *déjection*, *interjection*, *assujettissement*, *éjaculation*, *jaculatoire*, *jactance*...) rend le départage sémantique des nombreuses formes préfixées de « -jet » ou « -ject » presque impossible, bien que les sciences se soient souvent appliquées à les employer à des

un livre, un article, un éditorial ou un organisme en usant d'autre chose que le fameux play on words ou le pun. Le sens propre — que Barthes considérerait comme une autre modalité du sens figuré — est positivement devenu un archaïsme. Comment, donc, titrer ce texte ? Faut-il en faire deux ou trois propositions distinctes ? Faut-il le faire le plus court, le plus compact possible ? Quel(s) rôle(s) donner aux « législateurs de ponctuation » dans le cas de deux propositions ou plus : deux-points / point / virgules ? Question pré-ambulatoire et identitaire du titre de l'œuvre...]

« Textualité et performativité : l'œuvre littéraire de John Cage et la réarticulation du commentaire critique »

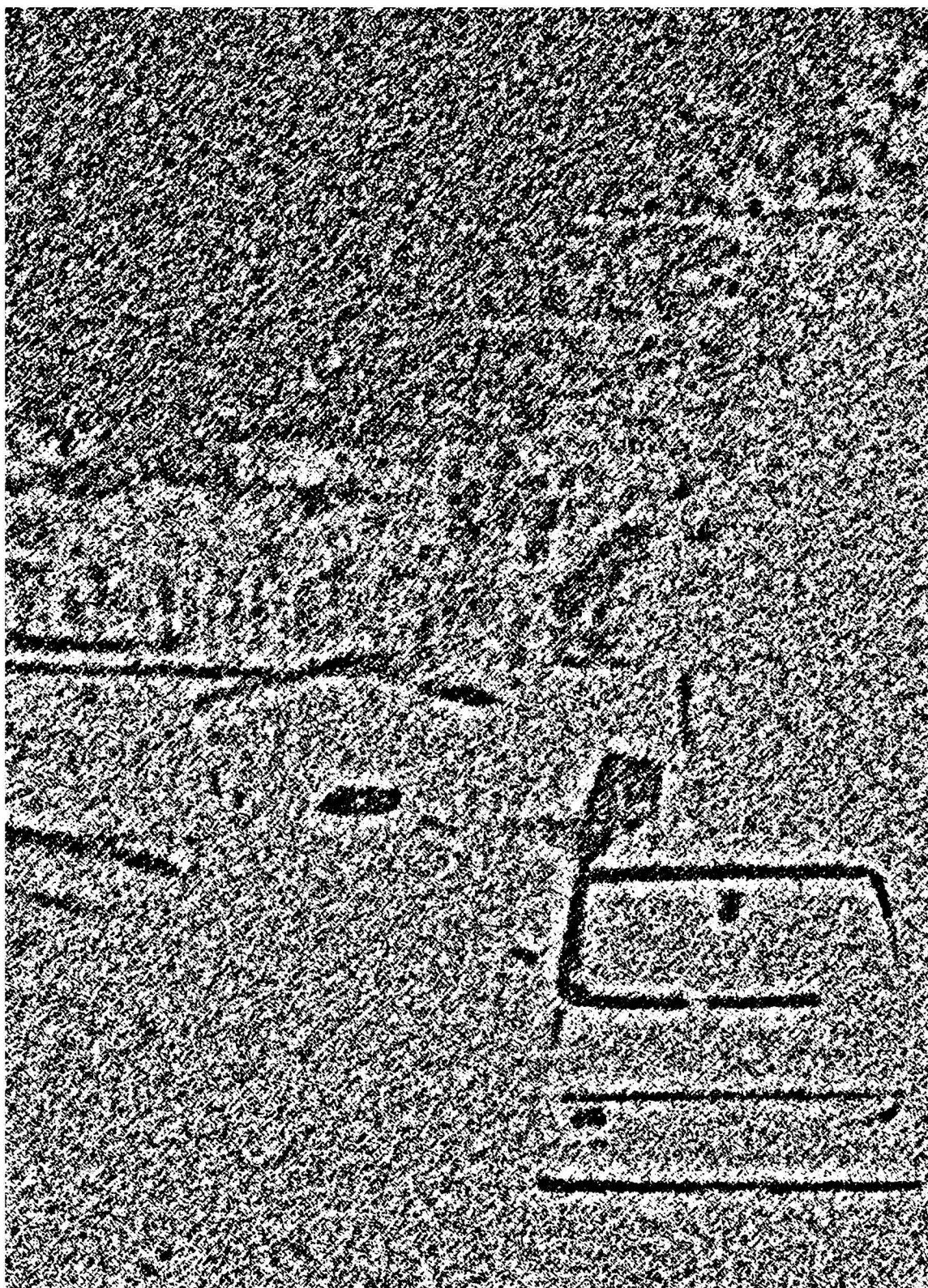
Stratégie topotypographique (voir mes cro-

¹ Nous reviendrons sur cette différence, elle aussi en forme d'affrontement → / ∪.

catégorismes stricts. Il y a en effet plusieurs circonstances, formant sans doute un quasi-système logique, où « sujet(s) » et « objet(s) » intervertissent leurs définitions les plus emblématiques, ou bien s'attribuent simultanément des sens identiques. La langue courante emploie de nombreuses formulations où le sujet prend valeur « objective ». À l'inverse de l'imagination d'un sujet existentiel, historique et philosophique d'un « cogito » personnel et pronominal (moi/soi/je) à qui les choses arriveraient, et qui aurait authentique valeur « subjective », le sujet « objectif » est l'objet dialectique et disciplinaire d'une projection thématique. C'est un sujet-objet de désir, extériorisant une conscience vers le monde des phénomènes et des événements : innombrables sujets d'expérience et d'examen, sujets de thèse et de mémoire, sujets de réflexion et d'investigation, tous sujets à caution, à interprétation et à controverse. Il existe donc en réflexion littéraire un personnage conceptuel de « texte-objet », malléable, fixable, se rendant disponible aux discours subséquents. Le texte-objet est « ce dont » on souhaite parler, « ce sur quoi » un autre texte portera. Le discours qui façonne un texte-objet déclare son intention de signifier quelque chose *autre part* qu'en lui-même, et *autrement* ; sa significativité est en forme de \rightarrow , c'est-à-dire : du moi vers l'autre, de mon langage au monde. Dans cette logique illogique, « John Cage, *Literary Works* » (hypothétiques, toujours) peuvent servir simultanément de *sujet* de thèse et d'*objet* de recherche. Inversement, on découvre après analyse de nombreux traits subjectifs et existentiels dans le texte-objet consacré des études et des sciences, des traits que des courants de la théorie littéraire (citons : le formalisme, le poststructuralisme et la déconstruction) et de la philosophie contemporaine (l'herméneutique philosophique, la phénoménologie) ont souvent relevés. Loin d'être une simple production à décoder ou à employer dans un but donné, un artefact dérivatif de la culture humaine, le texte pris comme « sujet », comme entité subjective et existentielle à part entière, a pu être compris comme le microcosme d'un projet identitaire original. Le texte ne peut-il pas être considéré comme se positionnant à l'origine de son propre

quis, séparément) :

En concordance avec le contenu projeté et l'hypothèse soutenue, le texte est scindé entre deux espaces conjoints (concurrents, cooccurrents, etc.). Le premier, généralement à gauche, fait une place prépondérante à l'analyse, à l'opérationnalisation de variables, au discours théorique sur l'œuvre littéraire et sur sa théorisation. Il utilise lui-même une marginalité infrapaginale locale : la note de bas de page. Il « présente » notre sujet, prétend au discours significatif, produit des effets, des résultantes, et représente (tient lieu de) ce qu'on attend d'une thèse de doctorat. L'autre, généralement à droite, cultive une zone de liberté et est régi par un principe opérant d'écriture. Il est éminemment intertextuel, dialogique, citationniste, typographique, calligraphique, elliptique. Il



87, rue Saint-Philippe, Montréal – fenêtre ouest

discours (« autoreprésentativité », « autotélie » textuelles) ? ne met-il pas lui-même en branle ses stratégies communicationnelles, pragmatiques et référentielles, et n'invente-t-il pas une langue personnelle ? n'est-il pas pris, à l'image de la conscience de l'homme, d'un « *Dasein* », dans un projet d'« ex-istence », c'est-à-dire de sortie de lui-même¹ ? De nombreuses analyses nous amènent à le croire, et l'idée d'un texte fortement désobjectalisé, épris d'une subjectivité existentielle, au sein d'une sorte d'« inventivité » langagière qui ne l'extrait pas de l'aporie autoréflexive, mais qui à tout le moins le désaliène, est une idée importante de la réflexion textuelle contemporaine.

Cette ambivalence souvent pratique d'une dichotomie entre sujet et objet, entre positions de subjectivité et postures d'objectivité, trouve peut-être son origine dans le discours contemporain des sciences dites « pures et appliquées » — une qualification qui en dit long sur leurs prétentions, sur leurs croyances ! —, suivant une analyse qu'ont initié des critiques épistémologiques classiques auxquelles nous renvoyons². Disciplines

est un brassage d'altérités textuelles — ce qui n'élimine pas le déploiement d'une certaine subjectivité, celle de l'auteur. La figure dominante, fantomatique et fantasmée, de cet espace authentiquement *marginal*, c'est « John Cage (1912-1992) ». Les deux espaces, nécessairement communicants, effectuent des *contaminations réciproques* ; spatialement, typographiquement, symboliquement, il arrive que l'un

¹ Dans l'*Être et Temps* de Martin Heidegger, la découverte d'un être-là nommé « *Dasein* », que « nous serions chaque fois nous-mêmes » en posant la question de l'existence (question d'une question, et donc question « par excellence »), est fondue avec la réalisation d'une autoréflexivité fondamentale du phénomène humain. Il faut voir, comme dans le passage suivant, la proximité de la « question de la question » de l'homme (ou *Dasein*) et de la « question de la question » du texte. Heidegger écrit : « Si la question de l'être doit être posée expressément et être accomplie dans une pleine transparence d'elle-même, alors une élaboration de cette question, d'après les élucidations antérieures, exige l'explication du mode de visée de l'être, du comportement et du saisir conceptuel du sens, la préparation de la possibilité du choix correct de l'étant exemplaire, l'élaboration du mode authentique d'accès à cet étant. Or viser, comprendre et concevoir, choisir, accéder sont des comportements constitutifs du questionner, et ainsi eux-mêmes des modes d'être d'un étant déterminé, de l'étant que nous, qui questionnons, nous sommes à chaque fois nous-mêmes. [...] Cet étant que nous sommes toujours nous-mêmes et qui a entre autres la possibilité essentielle du questionner, nous le saisissons terminologiquement comme *DASEIN*. » (traduction Emmanuel Martineau [1985], § 2, p. 28, voir la bibliographie pour la référence complète).

² Quelques jalons importants de la critique épistémologique et « paradigmatologique » : *The Logic of Scientific Discoveries* (1934 en allemand, 1959 en anglais) de Karl Popper, *The Structure of Scientific Revolutions* (1962) de Thomas Kuhn, une partie de l'œuvre de Gaston Bachelard — *La Formation de l'esprit scientifique* (1938), *Le Nouvel esprit scientifique* (1934), qui ont peut-être servi d'inspiration au concept moderne de « paradigme » défini par Kuhn — et de Michel Foucault — *L'Archéologie du savoir* (1969) —, plus récemment le travail célèbre d'Edgar Morin sur la « complexité » et d'Henri Atlan dans *À tort et à raison. Intercritique de la science et du mythe* (1986). En toute ironie, ou peut-être en toute logique, ces ouvrages sont encore largement ignorés par les praticiens de la science moderne, auxquels pourtant ils devraient s'adresser en toute priorité. La grande productivité de la science, son succès épistémologique, son alliance fusionnelle avec une *pratique technologique* qui semble avoir conquis tous les terrains de l'activité humaine, tout cela fait de la nécessité d'un métaregard compréhensif (à laquelle toutes les disciplines pourtant sont tenues) une sorte de superfluité importune dans les milieux scientifiques. (Mais pourquoi questionner « ce qui va bien », « ce qui marche », comme marche le

également historiques et linguistiques face aux sciences de l'homme ou même aux arts, bien qu'elles ne s'affichent pas comme telles (refus de métaregard sanctionné par leur grande productivité et efficacité sur la scène technologique), les sciences « physiques » n'ont pas non plus de réelle priorité sur l'« objet » de leurs désirs de com-préhension¹. La stéréotypie rassurante de leurs formules d'introduction — « Soient les variables / les phénomènes / les vecteurs x et $y...$ », « Imaginons un objet A se déplaçant dans l'espace... », « Soit la formule chimique de $X...$ », « Posons le diagramme / la courbe / la relation / le graphique suivants... » — façonne pourtant une sorte d'objectalité pure, de distinction évidente entre le phénomène observé et l'entité observante. Or, quel est le véritable statut de cet objet objectivement objectif de l'expérimentation, de la mise en situation, du calcul et de l'expérience de pensée ? Quel est cet objet princier de l'« opérationnalisation », qu'un langage formalise, que des déclencheurs déictiques convenus (« Soit... », « Voici... », « Imaginons... », « Posons... ») extraient du néant et installent dans la présence, enfin qu'une tradition légitime, qu'une institution autorise ? Hors d'une *projection de subjectivité* de l'observateur sur l'observé, d'un effort de *mimétisme* entre personnages théâtralisés et libellés « sujets », puis « objets », la constitution d'un « objet scientifique » n'est pas plus légitime et sécuritaire au regard de la réalité que l'invraisemblable collection d'un corpus de « textes-objets » en théorie littéraire. Sous le langage opératoire de la scientificité, théorique ou pratique, sous couvert disciplinaire, se joue inlassablement en sourdine, « en exposants », entre les lignes tissées serrées d'une écriture unitaire, la même scène d'une pièce sans affiche, et le double jeu d'un langage

déborde sur l'autre, ou alors s'en retire, puis s'en rapproche. Les deux fils de texte ne craignent pas la surimpression, la superposition, la juxtaposition : ils ne le font pas dans la pensée, pourquoi le feraient-ils sur l'espace blanc de la page ?

Toutes les annexions limitrophes du document — pages de présentation, tables des matières, épigraphes, bibliographies, versos — sont senties comme des occasions, non comme des obligations. Bien qu'elles respectent « les règles », elles participent aussi à la contamination rhizomique générale et suintent des débris de typogrammes divers. Leur seule présence ici n'est plus innocente.

progrès ?) L'aveuglement paradigmatique est plus grave cependant lorsqu'il se transfère aux pratiques discursives qui ne peuvent prétendre à la même applicabilité avec le réel : ainsi de l'impasse absurde dans laquelle s'engagent les sciences « humaines » comme la sociologie, l'anthropologie, l'ethnologie (et les arts ?) lorsqu'elles approuvent la légitimité, la pertinence de questions en forme de « Sommes-nous [aussi] des sciences [comme elles] ? ». Il importe, en théorie littéraire comme ailleurs, d'insister pour une critique sévère du critère scientifique comme critère de vérité et de rigueur. Ces mots n'ont que des signifiances extrêmement locales, extrêmement circonscrites. Il s'en faut chaque jour de peu pour qu'un changement paradigmatique les annule.

¹ Suivant l'étymologie du mot, où transparaît possiblement un peu de violence : *comprendre*, « prendre avec soi », « saisir ensemble ».

double, l'intervertissement chaotiquement cadencé d'une *Music with Changing Parts*¹ aux parties mal jumelées...

✂ Soit un objet *O* se déplaçant dans l'espace... « Tu seras au contraire *mon sujet* (sujet de mon expérience, de mon étude, de mon calcul), quasi-sujet, sujet de théâtre, spectre de sujet. Tu connaîtras des événements qui se remanifesteront à toi *en tant qu'objets*, exactement comme moi je suis sujet qui te rencontre comme événement extérieur et "objectif". Fier de ton objectivité nouvellement acquise, mis en puissance par elle, tu pourras justifier ta condition et ton action personnelles, c'est-à-dire ta subjectivité à toi. Ce qui se sera passé : l'objectivité d'un Autre aura fait jaillir la subjectivité de ton Moi, tout comme c'est encore le cas pour moi qui t'approche, qui te rencontre comme Autre... en tant que moi-même. »

Dans ce jeu de cache-cache psychologique, chacun des rôles semble gagner une identité : la légitimation du sujet par l'objet est aussi une séparation de l'objet du corps du sujet. Il faut retenir de cette théâtralisation de la dialectique sujet/objet, où les changements de personnages sont fréquents et assurent la continuité du jeu, une *caractéristique générale du discours prétendant à l'expression d'une matière extérieure à la sienne propre*. Autrement dit, la théorie littéraire, impatiente, comme tout le discours scientifique, de renseigner sur une réalité extérieure — c'est-à-dire, dans son cas à elle, de réaliser la compréhension, la « prise avec soi » de quelques « textes-objets » —, choisit une démarche de réflexivité, de productivité, d'efficacité, de linéarité (→...) qui métamorphose un « sujet d'étude » en un « objet de recherche ». Cette transformation, en apparence fluide et pas trop cahoteuse, un langage codé et chargé la rend possible, et qui est le langage historique et discipliné de la théorie littéraire ; une *situation* la favorise également : l'espace de la page, senti comme espace de signification, et de signification de *quelque chose*, de quelque *objet*, sans aporie autoréflexive.

À la faveur de la con-fusion des pôles subjectif et objectif, la théorie littéraire peut donc s'efforcer d'exprimer autre chose que son matériau, le texte, autre chose que son mouvement, l'écriture. Si par là elle fixe le statut

Le style de la composition du texte, dépendamment d'où on le trouve, effectue un travail évident du langage : néologie, typographie, maniérismes, emprunts, intertextualité et souci du soi. Car c'est bien d'une *écriture* dont il s'agit. Nous ne connaissons pas d'autre façon de créer un texte.

[...]

| À partir de quand est apparue l'idée d'omettre le moi du commentaire métatextuel ? De quelle haine de la subjectivité écrivante (ou écrivaine ?), ou de quel amour disproportionné de la raison ratiocinante ce projet de refoulement provenait-il ? S'est-on un jour imaginé que la pensée fonctionnait hors du sujet contextuel et intertextuel qui la performait ? A-t-on souhaité croire (ce que je ne peux admet-

¹ Pièce en partie électronique de Philip Glass, 1970, 62 minutes sans interruption, un jalon de la musique minimaliste.

et l'identité de sa visée — l'étude d'un objet qui est le texte en particulier, celui-ci et celui-là —, elle évite la question de son statut à elle. Mais ce contournement, nécessaire pour les sciences humaines et surtout pour les sciences « physiques », s'impossibilise de plus en plus au contact d'une textualité largement « désauctorialisée », « déhiérarchisée », « athématique », « agrammaticale » et « asyntaxique » comme se révèle l'être celle d'un « John Cage »¹. Le recours, ici compulsif, à une néologie préfixatrice et suffixatrice du glossaire textuel traditionnel a pour fonction de confirmer la nécessité d'une théorie littéraire qui, on le voit, *abandonne son objet*, ne prétend plus à l'objectalité et n'a plus le désir d'un monde peuplé d'objets purs, où son absence est manifeste. C'est qu'une théorie littéraire « désobjectalisée », sans nom propre (John Cage (1912-1992)) et sans corpus (John Cage, *Complete Literary Works*) pour l'orienter, élabore un langage qui ne définit plus que son propre mouvement. Elle entre en « glossolalie » (de type schizophrénique ou mystique²) : les conflits pré- et suffixaux de la constellation qui suit ont pour utilité de marquer l'impossibilité, au moins dans les écrits extraits de « Cage », d'une activité non autoréflexive, non créée et non écrite de la théorisation du texte. Le texte « cagien », une fois libéré, n'est plus qu'un complexe de problèmes *morphématiques* et *syntagmatiques*, n'est plus qu'un débat en forme de

tre) que la langue
voulait dire ce
que les diction-
naires et les ter-
minologies di-
saient qu'elle dit,
à savoir : des
idées-mots et des
mots-idées ?

Or il n'y a pas de
« métatexte »
dont chaque
interligne ne crie
une pronomina-
lisation de dé-
part : je.

Mais un « je » de
type « auteur »,
personnalisé et
biographisé, sans
cesse soumis à
l'inspiration et à
l'émotion, est
une très mau-
vaise proposition
de personnage
conceptuel. Ce
n'est pas ce qui
est concerné ici.

Le je et le moi
de l'écriture sont

¹ On trouvera l'exposé et l'exemplification de ces qualificatifs néologiques — puisqu'il ne saurait y avoir autre chose ici que le néologisme pour décrire un nouveau mouvement de pensée — dans les deux prochaines partitions de ce texte, consacrées à une phénoménologie de l'écriture de « John Cage ».

² Ce petit mot intrigant de « glossolalie » (du grec *glōssa*, « langue », et *laleîn*, « parler ») compile en effet deux interprétations possibles. L'une est religieuse : « État extatique surnaturel dans lequel la personne émet des sons inintelligibles pour tous les auditeurs qui ne possèdent pas le don de l'interprétation. [...] *Pour les pentecôtistes, le signe infaillible de la conversion est la glossolalie, le don des langues accordé aux Apôtres le jour de la Pentecôte.* [citation extraite de *Le Monde diplomatique*.fi] ». L'autre est psychiatrique : « Production par une personne souffrant de maladie mentale d'un langage constitué de néologismes organisés selon une syntaxe rudimentaire. » (article « glossolalie » d'*Antidote HD*). Le concept de glossolalie s'affiche de plus en plus en analyse linguistique et littéraire, comme ici, où il semble pouvoir décrire la possibilité d'un langage personnel. Notons aussi la proximité sémantique de la glossolalie avec la « glossomanie », « discours anormal, sans syntaxe ni sens, comportant de nombreux néologismes ». — Je me permets de mentionner une esquisse de projet web réalisé sous ma direction par le Collectif de Babel en juillet-août 2010 à Montréal dans le cadre de l'activité « ZigZags. Aventure culturelle à travers Parc-Extension », lors de la première édition de l'événement Lire Montréal consacré aux relations entre les espaces physiques et imaginaires de la ville. On peut visiter : <http://zigzags-mtl.blogspot.com/2010/07/parc-extension-15-glossolalie.html>, qui présente les jalons de l'activité. Le projet est complété par un montage sonore *in situ* intitulé « Glossolalie » (sur YouTube, durée : 13 minutes), qui mélange différentes voix, différentes langues, et se clot par le poème polyglotte « Babel » d'Antonio D'Alfonso (*L'autre rivage*, Éditions du Noroît, 1999).

circularités linguistiques et de *polarisations lexicales*... En guise de table de travail et de remue-ménages textuels :

DIAGRAMME DES DESIRS « → » ET DES DESIRS « ∪ »

DE DIRE LE LITTÉRAIRE¹ :

Réflexivité ∪ Autoréflexivité

Référentialité ∪ Autoréférentialité

Représentation ∪ Autoreprésentativité

Signification et significativité ∪ Signifiante et autosignificativité

Communication ∪ Autocommunicativité (« communicance » ?)

Localisation de différences ∪ Processus global de différance

Textualité linéaire, thématique et orientée ∪ Inter-/Intra-/Extra-/Para-/Péri-/Épi-/Hyper-/Hypo-/Trans-/Méta-/Archi-/Auto-/(...) textualités²

Suffixations stabilisatrices et identificatoires : -ité/-tion/-isme/(...) ∪
Préfixations déstabilisatrices, disséminantes et « malidentificatoires » :
Inter-/Intra-/Extra-/Para-/Péri-/Épi-/Hyper-/Hypo-/Trans-/Méta-/Archi-/Auto-/(...)

Préfixes et suffixes d'une théorie littéraire conçue comme objectalité et travail d'un « Autre » ∪ « Interfixes³ », « circonfixes⁴ » et « infixes⁵ »... nom-

des équations polynomiales complexes, fluctuantes et fractales. Ils impliquent et « implicitent » la présence opérante des autres pronoms de la prise de parole. Ils supposent le jeu interne de politiques culturelles et de législations linguistiques. Adhérant ou contrevenant à l'exercice de multiples influences, le je et le moi de l'écriture agissent par assimilation, complexification et dissémination (du sens, de

¹ « Dire le littéraire » est le titre du premier livre important du théoricien et critique littéraire Jean Bessière. Il y est dit que la tentative de théorisation du littéraire est avant tout une tentative de *communication*, et d'une communication sans cesse aporétique, insuffisante, palliative, se débattant et éprouvant toujours l'insignifiante constitutive de son matériau (le texte). Bessière résume : « Les théories littéraires sont d'abord des façons de dire le littéraire. [...] [Celles-ci] reprennent, de façon explicite ou de façon implicite, la question emblématique de Sartre : *Qu'est-ce que la littérature ?* Elles traitent du modèle communicationnel et se partagent entre le constat d'un pouvoir et celui d'un impouvoir de la littérature. Il convient de poursuivre au-delà de cette dualité et de la référence à ce modèle pour dire la singularité du littéraire — celui-ci est donnée aporétique et rhétorique. » (Jean Bessière, *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*, Paris, Pierre Mardaga, éditeur, coll. « Philosophie et langage », 1990, quatrième de couverture). Remarquons cette constante substantivation de l'adjectif « littéraire » : souci de rigueur ou souci de dissémination ? effort de précision ou de « désépécification » ? discipline ou indiscipline ? Il faut voir si « le littéraire » se rattache à la vision bakhtinienne d'une « littérarité », ou à l'idée moderne d'une « textualité » — tous liés, je pense, à la difficile question *identitaire*, et non pas tant *disciplinaire*, d'un texte éprouvé comme subjectivité opérante.

² Condensé de préfixation genettienne (et aussi « post-genettienne »). Voir Gérard Genette, *Seuils* (Seuil, coll. « Points Essais », 1987) et *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Seuil, coll. « Points Essais », 1982).

³ L'« interfixe », ou le travail de liaison. L'interfixe — dit « interrédical » ou « intersuffixal » — s'insère entre les deux morphèmes d'un mot, sans qu'il n'y ait d'apport sémantique : *fermeture*, *obscurantisme*, *sauvetage*, *chimiothérapie*, *altimètre*. En allemand, la forme liante en -s- est fréquente : *Arbeitszimmer* (salle de travail).

⁴ Le « circonfixe », ou le travail de périphérie. Le circonfixe s'ajoute *autour* d'un radical et en modifie le sens ou la fonction grammaticale. En allemand : infinitif *sagen* (dire) devient au participe II (passé) *gesagt*. En anglais archaïque, la forme circonfixale *a- -ing* : « Old time is still a-flying », Robert Herrick (1591-1674). Pas d'exemples concrets en français. (Il faut les inventer et les développer soi-même.) (Source : *Wiktionnaire, le dictionnaire libre*)

⁵ L'« infixe », ou le travail de l'intérieur. L'infixe est un « élément qui s'insère à l'intérieur d'un mot, parfois dans la racine, afin d'en modifier le sens » (*Antidote HD*, je souligne). Rigoureusement parlant, il n'y a pas

breuses variétés d'*affixes*, parasites d'une théorisation textuelle de la subjectivité et du travail du Soi

Linéarité, productivité, objectalité ∪ Circularité, expressivité, subjectivité

Compétence ∪ Performance¹

Sémiologie moniste, dualiste, tripartite... ∪ Textologie éprouvant et citant sa « déconstruction » et sa « dissémination », sa « nomadologie » et ses « rhizomatismes » (suivant d'autres types d'affiliations)

[*et alii, et alibi...*]

À travers ce brassage d'idées linguistiques et néolinguistiques, la théorie littéraire éparpille ses réflexes constitutifs traditionnels et semble *jouer contre elle-même*. C'est le sens désaliénant, et en apparence improductif, du signe ∪, visible partout, en noir et blanc, ou transparent, et qui ne nous quittera plus. Partie à la recherche d'une « situation » pour elle-même et d'un « statut » pour son objet (c'était l'intention affichée et le titre de notre sous-chapitre), la théorie littéraire/textuelle² se retrouve encore aux prises avec son matériau propre, avec le « hic et nunc » de son activité significatrice. Tentons une première série de conclusions (bien sûr improductives, autoréflexives, circonlocutives) :

e n voulant *dire*, la théorie littéraire *s'écrit* ;

e n voulant *traiter* le texte, la théorie littéraire *fait* du texte.

l'information, des affects, percepts et concepts reconstruits...). Je ne résiste pas au jeu de mots : le pronom de la première personne du singulier se conjugue invariablement au pluriel.

Je pluriel : polynomialité de toute prise de parole. S'il fallait opter pour une représentation graphique de cette proposition, j'opterais pour une hypersphère. C'est parce que je n'arrive jamais à me l'imaginer avec acuité (ses contours quadridimensionnels ou *n*-dimensionnels, sa courbure subtilement hyperbolique ou sphérique...) que je fais confiance à l'hypergéométrie de la *n*-sphère. Et que je crois à son

d'exemple concret d'infixe en français. L'écriture de la philosophie chez Derrida (voir les étranges concepts philo-linguistiques d'« éructojaculation » [*Glas*], de « mondialatinisation » [*Foi et Savoir*], de « téléorgasmission » [*La Carte postale*], d'« ayatollah télékommeiny » [*La Carte postale*], répertoriés par Charles Ramond dans son *Vocabulaire de Derrida*, op. cit.), les mots-valises *a-* ou *polyglottes* d'un Lewis Carroll dans le fameux poème « The Jabberwocky » (*Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*), d'un James Joyce dans *Finnegans Wake*, certaines propositions poétiques d'un John Cage dans ses recueils tardifs (« Muoyce », « Mureau », « Rolywholyover A Circus »)... pourraient tous être considérés comme des tentatives originales de développer la possibilité de l'« infixation » dans des langues qui n'en usent pas *a priori*.

¹ Opposition que développe Noam Chomsky dans sa proposition théorique d'une « grammaire générative et transformationnelle » (*transformational-generative grammar* ou « TGG »). Voir *Syntactic Structures* (1957) et *Aspects of the Theory of Syntax* (1965). Je reprendrai le terme de « performance » plus loin, suivant des préoccupations différentes.

² On hésite à vraiment faire la différence entre les deux affiliations.

Encore :

La théorie littéraire s'élabore *en situation*, mais comme pour elle-même : c'est dans cette exigence paradoxale qu'elle parvient à « communiquer » son « objet ». Aussi réalise-t-elle (typographiquement) sa « → » par une « ∪ ». [Mais comment *prononcer* cette mouvance ?] Sauf idéologies particulières et discursivités oubliantes d'elles-mêmes (les sciences), la théorie littéraire n'est pas disciplin(aris)able, instrumentalisable. Elle parvient tout juste à se constituer en « discours », et doit pour cela buter sans cesse contre le langage, au moyen d'une néologie et d'une créativité constantes.

Le *statut* du texte est lié à sa capacité de se constituer lui-même en objet [vague dialectique hégélienne, négativité hésitante...]. Il porte en lui le « souci du soi » et la « facticité » [improbable analyse heideggerienne...]. Cependant il assume, justement comme *texte-sujet*, la possibilité d'être traité en *objet*. Entre les plis et les creux causés par sa dispersion « oro- » et « hydrographique », par son relief et sa géologie anarchiques, on peut encore extraire du texte les manifestations d'une servitude de circonstance, d'une domestication consentie, et d'une propension au « bavardage » [Heidegger, *bis*] : le texte, comme forme et comme langage, est employable, utilitaire, accommodant, et cela sa polyvocalité intrinsèque le permet.

Localisation et temporalisation du texte

« Situation » de la théorie et « statut » de son ou ses objets identifient donc davantage des *processus* linguistiques de dissémination et de désorientation/perplexification, plutôt qu'ils ne décrivent des *mécaniques* discursives de rassemblement du sens et de rendus de contenus. Les typogrammes ∪ et →, par la ritournelle dialogique que leur affrontement répété a pu constituer, ont souligné la problématique « désidentificatoire » du texte ne s'adressant plus qu'à sa propre formation (schémas « autoréflexif », « circulatoire », « performatif »), mais aussi sa prétention tenace à exprimer autre chose que lui-même, à « dire » d'autres textualités que la sienne propre (schémas « linéaire », « unidirectionnel », « productif », « réflexif »). Mais à l'« espace-temps » conceptuel d'une

existence, à sa réalité physique ou cosmologique. (Le mathématicien William Goldbloom Bloch a de façon très convaincante décrit la Bibliothèque de Babel comme une 3-sphère. Sur le sujet de la topologie universelle, de nombreux cosmologistes partagent son avis. Voir la réflexion contemporaine sur le sujet : Jean-Pierre Luminet *et al.*)

Aphorismes : Il n'y a de sens que de ce qui s'y résorbe ; le com-préhensible concerne ce qui n'accède jamais tout à fait à la compréhension pleine et entière.

Le métatexte des études littéraires contemporaines est appelé à réintégrer au sein de sa productivité personnelle la voix subjective qui l'écrit et l'échafaude. Son objet, tant cité et admiré, s'en portera mieux.

À titre d'exemple, il n'y

recherche d'identité s'ajoute une condition spatio-temporelle *réellement éprouvée* pour le texte et sa théorisation : ceux-ci prétendent en effet habiter un lieu et occuper un espace, et appuient une partie de leur signifiante sur la croyance en un temps de lecture, en l'écoulement d'une durée de vie. L'« aporie autoréflexive », c'est-à-dire la crainte générale éprouvée par un langage soumis à la possibilité métacommunicationnelle de ne plus concerner que lui-même¹, touche aussi les coordonnées de localisation (où ?) et de temporalisation (quand ? depuis et jusqu'à quand ?) du texte à théoriser. Quelques mots doivent être dits de ces deux composantes structurantes, et aussi déstructurantes, avant de passer au texte de « Cage » et à ses métatextes.

Du côté de la localisation du texte et de son opérationnalisation, rien n'est plus labile, incertain, glissant. Où se trouve le terrain de l'analyse textuelle ? « Quand » y a-t-il textualité (formulation interrogative par défaut, où l'on voit bien que le « quand » peut prendre la valeur d'un « où », c'est-à-dire valeur locative) ? L'« objet texte » doit-il restreindre son champ d'action à une sorte de littérarité esthétique qui inclurait le roman, la poésie, le théâtre, le conte, et aussi l'analyse, la théorie, la critique, mais qui exclurait le texte strictement *utilitaire* (dont l'« annuaire téléphonique » — « œuvre, ou pas œuvre ? » — est sans doute l'exemple le plus cité en théorie littéraire²), le texte oublié, pilonné, voire le texte *mièvre* (la poésie

a pas de « John Cage (1912-1992) », ni davantage de « Cage, John. *Complete Creative and Literary Works* », ni non plus de « Textualité et performativité : l'œuvre littéraire de John Cage et la réarticulation du commentaire critique » qui puissent ignorer la question et l'implication du sujet écrivant qui les approche (de sa culture métissée et de sa langue idiomatique). Je me le suis tenu pour dit...

| Zone sécuritaire : J'ai passé ce qui est maintenant près de cinq années à lire, à regarder et à feuilleter les recueils de textes

¹ On a vu que cette appréhension générale, parfois appelée « autoréférentialité » et considérée comme un trait constitutif, voire comme une « positivité heureuse » de la théorie littéraire, est particulièrement vivace au sein des courants « textualistes » de la réflexion sur le texte : on pense aux travaux des formalistes en linguistique et en poétique (ou « poïétique », du grec *poiêsis*, « création », « production »), à ceux du constructivisme littéraire (illustré par un penseur philosophique+littéraire+logicien+scientifique+architecte+... comme Paul Valéry à travers les quelque 27 500 pages des *Cahiers*), du poststructuralisme, du groupe Tel Quel et de la déconstruction (française, puis américaine).

² Et ce n'est bien entendu pas le seul. Dans le livre écrit à deux mains *L'emprise des signes, Débat sur l'expérience littéraire* de Jean-Jacques Lecercle et Ronald Shusterman, le second auteur argumente :

Que *certain*s textes littéraires se caractérisent « par l'exploitation systématique des maximes de la langue » (p. 42) [Shusterman indique une page du chapitre précédent, composé dialectiquement par son comparse Lecercle] est indiscutable. Prétendre qu'ils le font tous relève de l'essentialisme, ou d'une volonté normative qui voudrait dicter ce qui peut compter comme une œuvre et ce qui ne le peut pas. [...] Mais la définition pragmatique et institutionnelle de l'art littéraire que je défends permettrait l'existence d'une œuvre sans trope, puisque sa littérarité serait définie, non par quelque aspect formel du texte, mais par la reconnaissance d'une intention littéraire qui pourrait être réalisée contextuellement. Imaginons la composition suivante :

amateur sur Internet ou les très mauvais manuscrits, par exemple) ? ou au contraire la condition minimale pour conclure à la présence d'un texte là est-elle simplement *sémiotique* ? Partout où il y aura langage, et donc des *signes* appelant lecture, décodage, déchiffrement (incluant littératures orales, annuaires divers, signalisation routière, listes d'emplettes, « notes de blanchisserie »¹, textes bons ou mauvais, personnels ou publics, à écriture

de Cage. Si je devais soudainement m'en séparer, si je devais par exemple les ramener à la bibliothèque, j'en ressentirais une grande douleur. Ils ont

Poème

$$\begin{aligned} 2 + 2 &= 4 \\ 6 + 1 &= 7 \end{aligned}$$

© Ronald Shusterman 2000

[...] Ne me dites pas : « Ce n'est pas un poème » – ce n'est pas un bon poème, certes, mais c'est quand même un poème.

(Jean-Jacques Lecercle et Ronald Shusterman, *L'emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2002, p. 67-68.)

On trouve là une synthèse amusante, mais tout à fait réaliste, de la difficulté à catégoriser un être conceptuel (un « mot-concept ») sous un lot de caractéristiques structurelles, de manifestations phénoménales, de motivations téléologiques, bref sous une *identité*, stable dans l'espace et permanente dans le temps. Malgré sa brièveté, le « Poème » de Shusterman m'apparaît à moi des plus ravissants et des plus originaux !

¹ Clin d'œil à l'article important de Foucault « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969) (sorte de vis-à-vis de cet autre texte-événement qu'est « La mort de l'auteur » de Barthes, publié deux ans auparavant), dans lequel la question des limites définitionnelles d'une catégorie littéraire comme le « texte » est appliquée cette fois à l'« œuvre » d'un « auteur ». Foucault met en scène un problème auquel il a lui-même fait face en tant qu'éditeur de Nietzsche :

Mais supposons qu'on ait affaire à un auteur : est-ce que tout ce qu'il a écrit ou dit, tout ce qu'il a laissé derrière lui fait partie de son œuvre ? Problème à la fois théorique et technique. Quand on entreprend de publier, par exemple, les œuvres de Nietzsche, où faut-il s'arrêter ? Il faut tout publier, bien sûr, mais que veut dire ce « tout » ? Tout ce que Nietzsche a publié lui-même, c'est entendu. Les brouillons de ses œuvres ? Évidemment. Les projets d'aphorismes ? Oui. Les ratures également, les notes au bas des carnets ? Oui. Mais quand, à l'intérieur d'un carnet rempli d'aphorismes, on trouve une référence, l'indication d'un rendez-vous ou d'une adresse, une note de blanchisserie : œuvre, ou pas œuvre ? Mais pourquoi pas ? Et cela indéfiniment. Parmi les millions de traces laissées par quelqu'un après sa mort, comment peut-on définir une œuvre ? La théorie de l'œuvre n'existe pas, et ceux qui, ingénument, entreprennent d'éditer des œuvres manquent d'une telle théorie et leur travail empirique s'en trouve bien vite paralysé.

(Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], in *Dits et écrits I, 1954-1975*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1994, 2001, p. 822.)

À ce propos, je me permets de renvoyer à l'article que j'ai consacré au point de vue de Foucault sur la question auctoriale : « Actualité de la "fonction-auteur". Entre disparitions et résurrections successives » (Mirella Vadean et Sylvain David [éd.], *Figures et discours critique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Figura », 2011).

– Qu'on me pardonne cette prolifération de renvois citationnistes, et aussi leur caractère *prétéritoire*. (Rappel : « prétérition : figure de style par laquelle on attire l'attention sur une chose tout en déclarant ne pas vouloir en parler » [*Antidote HD*], ou bien par laquelle on dit ne pas vouloir faire une chose qu'on fait manifestement par le fait même de déclarer ne pas vouloir la faire).

– Qu'on me pardonne également cette métaprolifération de prétéritions autoréflexives.

– Et celle-ci également.

– Et celle-là...

typographique, calligraphique ou pictographique, voire même picturale, sculpturale, multimédiale...), pourrait-il y avoir (du) texte ? Comme pour l'« œuvre », prise d'un point de vue spécifiquement littéraire ou globalement signifiant, comme pour l'« auteur », corp(u)s de chair ou personnage de fiction, enfin comme pour cet improbable « lecteur », objet imaginaire d'un désir auctorial ou projection subjective du texte¹, la théorie littéraire ne « trouve » pas de localisation claire et identique aux textes qu'elle cherche à faire advenir ou à décrire. Elle ne fixe pas de lieu réitératif et réoccurrent, « contextuel », qu'une analyse pourrait reconnaître et coordonner au projet d'existence, aux prétentions identitaires de tel ou tel texte. Ni le « livre », ni la compétence typographique, ni même l'espace contrasté de la page (avec ses jeux de clairs-obscurs, de marges, d'indentations, d'apostilles, de nota bene, avec sa gestion continuelle des noirs et des blancs) ne peuvent être reconnus comme un espace indigène, idiomatique, idiosyncrasique ou identitaire de la théorie littéraire.

Au détriment des tentatives du littéraire pour institutionnaliser son discours, pour fixer son langage et ses agents de signification, une observation des stratégies spatiales du texte ne stabilise pas non plus une matière et une identité, mais poursuit une œuvre de dissémination, de déambulation et d'excentration. Bessière écrit dans *Principes de la théorie littéraire* (2005), en s'adressant non au « texte » ou à la « théorie », mais au concept également polysémique d'« œuvre » : « Parce qu'elle est présentation et quantité, dissociation de l'énonciation et de l'information, l'œuvre se caractérise, au total, suivant des propriétés alocales et achrones² ». La sentence est non intuitive. Considérons la formule d'entrée

été sur ma table de travail ou sur mon étagère la plus proche pendant trop longtemps pour ne pas constituer une partie de mon espace mental. La bibliothèque privée comme intimité matérialisée, c'est une idée à laquelle je tiens beaucoup.

Il n'y a pas un endroit au monde où la vision de quelques livres alignés ne me rassure. Ou bien une prise de courant pas trop sale. Indices qu'il y a civilisation ?

| On trouve dans le recueil *X* de Cage une série d'illustrations non paginées (« ex-folios ») qui sans doute passent souvent inaperçues. En préface, Cage s'explique (et l'on sait l'engouement de

(« U » de la stratégie prétéritive. « U » aussi de la note infrapaginale, comme si les marginalités du présent texte ne débordaient pas déjà suffisamment les limites, pourtant bien instituées, du commentaire théorique. Projet contre-théorique d'un texte entrant en déconstruction : faire de tout le « corps » de l'ouvrage une immense note de bas de page, s'étendant sur toutes les pages du livre. *Ibidem et loco citato*.)

¹ Sur les personnages conceptuels habituels du discours littéraire et leur positionnement en théorie, voir l'ouvrage synthétique et très compétent d'Antoine Compagnon *Le Démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1998, qui m'a été, ici et autour, des plus utiles.

² Jean Bessière, *Principes de la théorie littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2005, p. 32.

de jeu « il était une fois... » — impulsion *initiatrice* de l'écriture/lecture qui, prise au sens large d'une prise de parole et d'une entrée déictique dans la représentation, pourrait s'appliquer à tout projet textuel, qu'il soit narratif ou théorique, fictionnel ou prostré vers l'expression d'une vérité. Dire « il était une fois... », n'est-ce pas d'emblée positionner le texte dans un lieu et dans un temps ? N'est-ce pas forcer le texte, sa narratologie fictive ou analytique, à « ex-ister » (à « s'extirper » de lui-même, à « sortir de l'être », c'est-à-dire du néant) dans un effort autogéré de localisation et de temporalisation¹ ? N'est-ce pas exprimer tacitement que le texte apparaît toujours dans la *présence* et la *présentation*...



... d'un statut identitaire — « Il... » —,
d'une stance localisatrice — « ... était... » —
et d'une période temporelle — « ... une fois... » ?

Mais comment l'œuvre ou le texte peuvent-ils entretenir des « propriétés » alocales et achrones ? Bessière, dans la phrase plus haut citée, considère l'œuvre à la fois comme simple phénomène pragmatique (« présentation et quantité ») et comme force de dissolution et de dissociation entre la voix énonciatrice (l'origine et la forme de l'expression) et la visée informative (le contenu à rendre et la prétention à rejoindre le réel). Il identifie doublement, non sans souligner le paradoxe d'une telle réunion, la part tangible et volontaire de l'œuvre, ainsi que l'impossibilité de son ambition annoncée d'accomplir une *représentation* — union d'une forme et d'un fond, d'une voix et d'un contenu, d'une « énonciation » et d'une « information ». Cette paradoxalité est importante : on y retrouve précisément citée la profonde duplicité du texte, son *double jeu* qui est aussi son *double langage*. D'un côté le texte, et sa théorisation textuée, ne parviennent pas, après analyse, à exprimer autre chose que leur langue et leur méthode : aporétique et autoréflexif, le texte réitère partout et toujours le *discours de sa méthode*, les *règles pour la bonne conduite de sa raison*. Cela, l'analyse interne de la théorisation du littéraire nous le révèle (voir les premiers paragraphes de cette partition). Mais d'un autre

Cage pour les explications données en préface) de la façon suivante, avec un mélange de rigueur et de brièveté emphatique : « [X] is illustrated fortuitously by twelve photographs made at my request by Paul Barton of twelve weathered images on the Siegel Cooper Building, first balcony level (eight images on the Avenue of the Americas, two on 18th Street, two on 19th Street, New York City). I call them *Weather-ed I-XII*. I did nothing to make them the way they are. I merely noticed them. They are changing, as are the sounds of the traffic I also enjoy as each day I look out of the window. » (« Foreword », in *X: Writings '79-'82*, p. x). Deux de ces photographies mûries, érodées, ternies par les intempéries (« *weathered* ») sont faiblement visibles sur la couverture de


¹ À cet égard, faudrait-il employer le verbe « exister » réflexivement et pronominalement : « s'exister » ?

côté, les textes prétendent *employer* l'aporie autoréflexive et autoréférentielle à l'intérieur de laquelle ils se tiennent, et s'appuyer sur les capacités métacommunicationnelle, référentielle, informative implicites par cette même aporie, dans un but productif : rejoindre le monde des objets et des phénomènes, proposer un contenu crédible et « détextualisé » (dans lequel le texte n'est pas perçu/pensé pour lui-même), « ex-ister » dans le sens et « s'extirper » dans la signification (l'extirpation comme « déracinement » de soi-même : latin *extirpare*, de *stirps*, *stirpis*, « racine »). Le texte *comprend* donc, à même sa caractérisation comme phénomène alocal et achrone, la contre-possibilité agie, performée, « démontrée » d'une localisation et d'une temporalisation finement ouvragées : « Il était une fois... », « Notre histoire se passe en l'an... », « Notre analyse se situe sur le terrain de... », « Notre critique comprendra trois parties, liées entre elles par un chemin logique... ». Autrement dit, le texte considéré sur les plans locatifs et temporalisateurs suppose deux gestions paradoxales de l'espace-temps : à *l'interne*, une constatation de ses paramètres alocaux (ou « utopiques ») et achrones (ou « uchroniques »), délocalisateurs (ou « de perdition ») et détemporalisateurs (ou d'« immémoration »), constatation qui provient directement de l'aporie autoréflexive de toute textualité ; à *l'externe*, inversement, le texte parvient à initier le discours, à prendre la parole, à dire métacommunicationnellement « il était une fois... » ou « Notre analyse s'attachera à décrire... », bref à *trouver créance*, et à rendre compte du monde *comme s'il s'agissait de lui-même*. Le texte, et toute la théorie textuelle avec lui, est à la fois cette incapacité à signifier (« je ne peux m'extraire de mon matériau ») et cette capacité de rendu (« “je vais vous raconter une histoire” / “je vais vous décrire un événement du monde” »). Ce paradoxe productif — nous disons « productif » puisque la textualité jaillit (de) partout, dans toute société — s'alimente plus qu'il ne s'appauvrit de la brèche problématique créée entre *énonciation* et *information*. Il faut y voir, encore une fois, une mécanique globale : celle d'une dispersion/dissémination/prolifération de la signification en littérature. Le jeu paradoxal

mon édition souple de *X*. Elle sont à peine visibles, en fait je viens de les remarquer. En vérité, les photographies imprimées ne ressemblent à « rien », si ce n'est à douze rectangles placés dos à dos et remplis de taches d'encre. On dirait le déchet malheureux d'une imprimante défectueuse, baveuse et crachotante. À proprement parler, ce sont là douze insignifiances, douze maladreses d'édition, douze « interlopes », hors texte et hors livre (ex-folio et ex-libris). *On n'y voit rien* (titre d'un livre de Daniel Arasse).

Peut-être pour cette raison, parce que l'analyse les concerne à peine et qu'il est inutile de les exposer, je les regarde de plus en plus souvent, et les trouve de plus en plus beaux. En ouvrant *X*, j'espère tomber « entre deux pages », et donc atterrir sur l'une des douze

des localisations-délocalisations et des temporalisations-atemporalisations du texte, dont nous avons parlé, participe activement à ce qu'on pourrait encore appeler l'instabilité-stabilisante du littéraire.

De toute évidence, aucun problème de la théorie littéraire n'est annulé par cette explication. La dissémination, comme processus internalisé et comme thématization externalisée, ne saurait fournir aucune solution unitaire, aucune topochronologie fixe¹. On ne peut que relever et exemplifier la présence spectrale, apparaissant-disparaissant de la dissémination (à laquelle une disposition marginale, une « signalétique picto- ou typogrammatique » peut introduire :  ...), et qui est peut-être le seul mode authentique de la « présence ». C'est donc, pour résumer le présent mouvement, l'amorce hésitante d'un projet de théorisation du texte qui *éprouve*, à tout moment et de l'intérieur, le manque à combler de son statut identitaire parmi le monde, de sa possibilité d'énonciation parmi l'ordre des discours, de son positionnement local et temporel au sein du paradigme littéraire. Invariablement, cela nous ramène au goût d'écrire^{comme insuffisance} et au souci du soi^{comme autre}.

Les deux prochaines partitions se rapprochent du corp(u)s « John Cage » et tentent une paradigmatologie comparée, où s'opposent dialectiquement une conception linéaire de l'œuvre (auctoriale, syntaxique, thématique, hiérarchique, dualiste... « en cage ») et une

photographies mûries, moins *typographiques* que *calligraphiques* que sont « Weather-ed I-XII ». Du Siegel Cooper Building, aucune trace identifiable dans ces photographies.

L'édifice n'est absolument pas reconnaissable. Aucun élément du décor urbain ne l'est. Cage et Barton auraient pu prétendre avoir photographié le Taj Mahal (27° 10' 29" N 78° 2' 33" E) ou l'île Kaffeklubben (83° 40' N 29° 50' O), et nous aurions dû y croire faute de preuves. Mais, bien sûr, je leur fait confiance, il s'agit sans doute de New York et du Siegel Cooper Building.

Je me suis empressé d'aller voir sur Internet

¹ Charles Ramond, dans son *Vocabulaire de Derrida*, expose la même mise en garde, et choisit de distinguer les « termes indécidables » des « termes composés » (il n'est nulle part question des catégories grammaticales usuelles, *substantifs, verbes, adjectifs, prépositions, conjonctions, locutions...*) : « Cette *pratique* déconstructrice (qui est, on le voit, tout l'opposé d'une critique *théorique*) repose donc principalement sur deux catégories de termes : d'une part les termes *indécidables* ("pas", "entre", "arriver", etc.), dont l'omniprésence dans le langage courant dissémine et disperse (depuis toujours) le sens des énoncés, d'autre part les termes *composés*, qui poursuivent et amplifient (aujourd'hui et peut-être demain, car une langue vit de néologismes) cette vie du sens dans la prolifération et la dispersion. » (op. cit., p. 3). Dans le même dictionnaire, une place de choix est faite aux à-peine-concepts derridiens proches de l'*itinérance* : « adestination », « arriver, arrivée », « autour » (*pré-position*), « cartepostalisation », « circonfession », « contre » (*contre-position*), « désastrologie », « destinerrance, adestinerrance », « dichemination », « dissemence », « entre » (*inter-position*), « exappropriation, exappropriatrice », « fantômachie, fantômaticité, hantologie, exorçanalyser [et spectralité] », « indirection, irrectitude », « pas », « sur » (*super-position*).

conception éclatée du texte « cagien », texte-« partition » largement désinvesti de ses figures traditionnelles de pouvoir.

des photographies de l'édifice original (moins amochées que dans X). Hum.

(L'île Kaffekluben — « Coffee Club » —, située à 37 kilomètres à l'est du cap Morris Jesup, à l'extrême nord du Groenland, est la terre émergée la plus septentrionale sur la Terre. Découverte en 1900 par Robert Peary, elle fut explorée pour la première fois par le Danois Lauge Koch en 1921. Quelques espèces de mousses et de lichens y vivent. On n'y trouve cependant ni café ni restaurant.)

| *Brouillonologie* | 28 octobre 2010 (suite) |
« My memory of what happened is not what happened. I am struck by the fact that what happened is more conventional than what I remembered. »

[Le 28 octobre, j'imagine les :]
Parties projetées du texte :

DEUXIEME PARTITION

Deux encagements du texte : originalités du concept d'œuvre

∃

Incipit en forme de joute épigraphique / épigrammatique :

« Les progrès de la science sont intimement liés à ceux de la méthode. Une recherche effectuée sans méthodologie préalable se condamnerait à errer sur les chemins sinueux de l'herméneutique et de l'extrapolation aléatoire. L'absence de méthode entraîne, en effet, une perte de temps et d'énergie considérable. [...] L'intérêt d'une méthodologie propre aux sciences humaines ne fait plus de doute depuis Descartes et son *Discours de la méthode*. Cet intérêt est aujourd'hui d'autant plus impérieux face à l'immensité des champs du savoir et à l'éclatement extraordinaire des disciplines qu'il est urgent de maîtriser un « discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences » (Descartes)¹. »

« L'auteur est la personne ou la collectivité responsable du contenu intellectuel ou artistique d'un document. [...] Il peut y avoir des auteurs principaux et des auteurs secondaires². »

« 2. Objectifs du mémoire ou de la thèse, 14

3. Parties du mémoire ou de la thèse, 15

3.1. Parties préliminaires, 15

3.1.1. Page de titre, 16 [...]

3.2. Parties complémentaires, 22

3.2.1. Notes, 22 [...]

4. Rédaction et présentation, 39

4.1. Langue et rédaction, 39

4.2. Facture et style, 39

4.3. Plan de rédaction

4.4. Autres normes générales de rédaction et de présentation, 43 [...]

4.4.1. Citations et renvois bibliographiques, 43 [...]

4.4.10. Uniformité, 54 [...]

4.4.13. Orthographe et règles de grammaire, 55 [...]

4.4.15. Marges, interlignes et présentation, 56

4.4.16. Caractères et police, 56

4.4.17. Ponctuation et autres signes, 57 [...] »

I have nothing planned⁴.

Or the answer must take the form of a paradox: a purposeful purposelessness or a purposeless play. This play, however, is an affirmation of life—⁵

All I know about method is that when I am not working I sometimes think I know something, but when I am working, it is quite clear that I know nothing⁶.

¹ Mathieu Guidère, *Méthodologie de la recherche. Guide du jeune chercheur en Lettres, Langues, Sciences humaines et sociales. Maîtrise, DEA, MASTER, Doctorat*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Ellipses, 2004, p. 4.

² Arlette Boulogne, avec la collaboration de Sylvie Dalbin, sous la direction de Serge Cacaly, *Comment rédiger une bibliographie*, Paris, Armand Colin, 2006, Nathan/VUEF, 2002, Nathan/SEJER, 2004, ADBS [Association des professionnels de l'information et de la documentation], coll. « 128 », série « Information Documentation », p. 16.

³ Jean-Marie M. Dubois, *La rédaction scientifique. Mémoire et thèses : formes régulières et par articles*, Issy-les-Moulineaux, Éditions ESTEM, Agence universitaire de la francophonie, 2005, p. v-vi.

⁴ John Cage, anodine remarque d'ouverture en marge paratextuelle du long mésostiche : « MethodStructureIntentionDisciplineNotationIndeterminacyInterpenetrationImitationDevotionCircumstancesVariableStructureNonunderstandingContingencyInconsistencyPerformance I », in *I-VI: MethodStructureIntentionDisciplineNotationIndeterminacyInterpenetrationImitationDevotionCircumstancesVariableStructureNonunderstandingContingencyInconsistencyPerformance. The Charles Eliot Norton Lectures, 1988-89*, Cambridge (Massachusetts), London (England), Harvard University Press, 1990, p. 9.

⁵ John Cage, « Experimental Music », in *Silence*, op. cit., p. 12.

⁶ John Cage, « Lecture on Nothing », in *Silence*, op. cit., p. 126.

- une démarche subjective (occupée par la question de l'emplacement et de l'identité d'un quartier)

« Je m'oi soi » (textuel)... non une production objective/objectivante/objectivisante (absorbée par la production ou l'objectivation d'un « il » décontextualisé) ;

Pas de position ennemie manifeste qui ne devienne l'autre muette, souvent des heures de discours, dans l'« entre-ligne » de l'argumentation.

discours, dans l'« entre-ligne » de l'argumentation.

La tâche d'une théorie littéraire

même dialecte
l'unité (disons : une thé
n'y aurait-il que l'ar
est-elle le sentiment
d'une personnalité
on

Chât. p.
vintime
compar

[illegible][illegible]

« *Method/Structure/Non-understanding* », in *John Cage, « Experiment on Nothing », in John Cage, « Lecture on Nothing », in John Cage, Polysémie du glissement : [*

MISE EN PLACE D'UN AFFRONTEMENT

La partition précédente, en guise d'ouverture intentionnellement *faillante* et *fuyante*, *circonlocutive* et *circonvolutive*, tentait une « entrée en matière », mais dans la stylistique particulière d'une théorisation littéraire *glissante*¹. En multipliant et en éparpillant les marginalités (typographiques, topologiques, néologiques...) de son élaboration dans l'espace de la page blanche, la théorie littéraire — c'est sans doute sa spécificité paradoxale — s'affiche au minimum comme :

- un travail d'écriture... non de rendu ou d'explication ;
- une démarche subjective (occupée par la question de l'emplacement et de l'identité d'un « je/moi/soi » textuel)... non une production objective/objectifiante/objectalisante (absorbée par la fantasmatisation ou fantômisiation d'un « il » détextualisé) ;
- le tissage *désirant* d'une intertextualité globale, d'intertextes affichés, présentifiés (« ») ou tacites, tus (), et la résultante de leurs jeux de sens combinés... non la couture raisonnée et systématique d'un œuvre uni, d'une thèse arraisonnante, d'une « logo-hypothéticodéductivité » en marche² ;

Portion à dominante analytique
(généralement située à gauche) :

INTRODUCTION

Présentation du « corpus » et de la nécessité de le traiter différemment : prendre Cage avec soi plutôt que pour soi. Manière de dire et d'écrire : *Ceci n'est pas sur John Cage, mais il en sera « question »*. Exposition de la problématique duelle : en bref, 1) l'œuvre littéraire cagienne oblige à revoir la conception classique du texte et de l'écriture ; Cage est le point de départ discursif d'une réitération de la théorie

¹ Voir la polysémie du glissement : glissement comme action, comme mouvement, comme bruit, comme passage, comme variation ; glissements géologiques, linguistiques, juridiques, physiologiques ou sonores ; glissement de terrain, glissements sémantiques, rhétoriques, métonymiques et lexicaux, glissement épiphysaire, *glissandos* en musique...

² Voir chez Derrida (encore) la technique néologique de l'empilement préfixal, qui n'est pas sans humour, sans ironie : les truculents adjectifs « basiléo-patro-hélio-théologique » dans « La Pharmacie de Platon » (*La dissémination*), « auto-bio-thanato-hétéro-graphique » dans *Circonfession* et dans « Spéculer – sur Freud » (*La Carte postale*), le « carno-phallogocentrisme » dans *Force de loi*, l'abracadabrantique « électro-cardio-encéphalo-LOGO-icône-cinéma-biogramme » dans « Envois » (*La Carte postale*) (et pourquoi « -LOGO- » est-il *majusculé* dans ce dernier composé ?), etc. Recension faite par Charles Ramond dans son *Vocabulaire de Derrida* (op. cit.). En plus du jeu de langage s'abreuvant à l'étymologie (grecque, le plus souvent, plus maniable, plus distanciée et exogamique que son pendant latin), n'y a-t-il pas dans l'« accréation » préfixale une volonté de railler la philosophie gréco-allemande traditionnelle et sa pratique néologique à elle (sage, mesurée, sapiente, pédante...) ? — Autour de la néologie par combinatoire d'étymons grecs, je souhaiterais référer à mes applications en ligne « Dictionnaire gréco-imaginaire » et « Néoétymologies », conçues pour le Collectif de

- un corps en construction éprouvant et révélant sa *vulnérabilité méthodologique* (« aucune méthode hiérarchique et organigrammatique ne me sauvera de la nécessité où je me tiens de m’inventer ») et sa *perplexité thématique* (« aucune thématisation suffisamment circonscrite ne m’extraîra de la difficulté à fixer les limites de mon “sujet” »)¹... non l’activation d’un *corpus*, sélectionné, nommé, personnifié, érigé (statutaire et statuaire), coordonnant sa méthode à sa thématité, sa thématité à sa méthode^{2 3} ;
 - un travail du langage, vécu de l’intérieur (métalangage) de façon motivée et non innocente... non une instrumentalisation tue, naturelle, opérationnelle de ses possibilités lexicales, syntaxiques et rhétoriques ;
- enfin,
- le pressentiment, l’anticipation, l’intuition, l’« orée » d’un travail authentiquement artistique et créatif (littéraire + littéral)... non la dissimulation qu’encourageraient une recherche des résultats, une recension « cohérente » et « consistante » des écrits « pertinents »⁴, une productivité et efficacité du jugement critique.

textuelle ; 2) symétriquement, l’œuvre littéraire cagienne oblige à revoir la conception classique du « métatexte » et de l’écriture du commentaire ; Cage est le prétexte d’une réinsertion manifeste et assumée de la performance dans le projet analytique de la théorie littéraire. Explication des outils de travail proposés : stratégies typographiques globale (schizophrénie du document, « rhizomatismes »...) et locale (typogrammes constitutifs du texte), néologie syntaxique et lexicale, intertextualité et citationnisme affichés, exaltation des espaces mar-

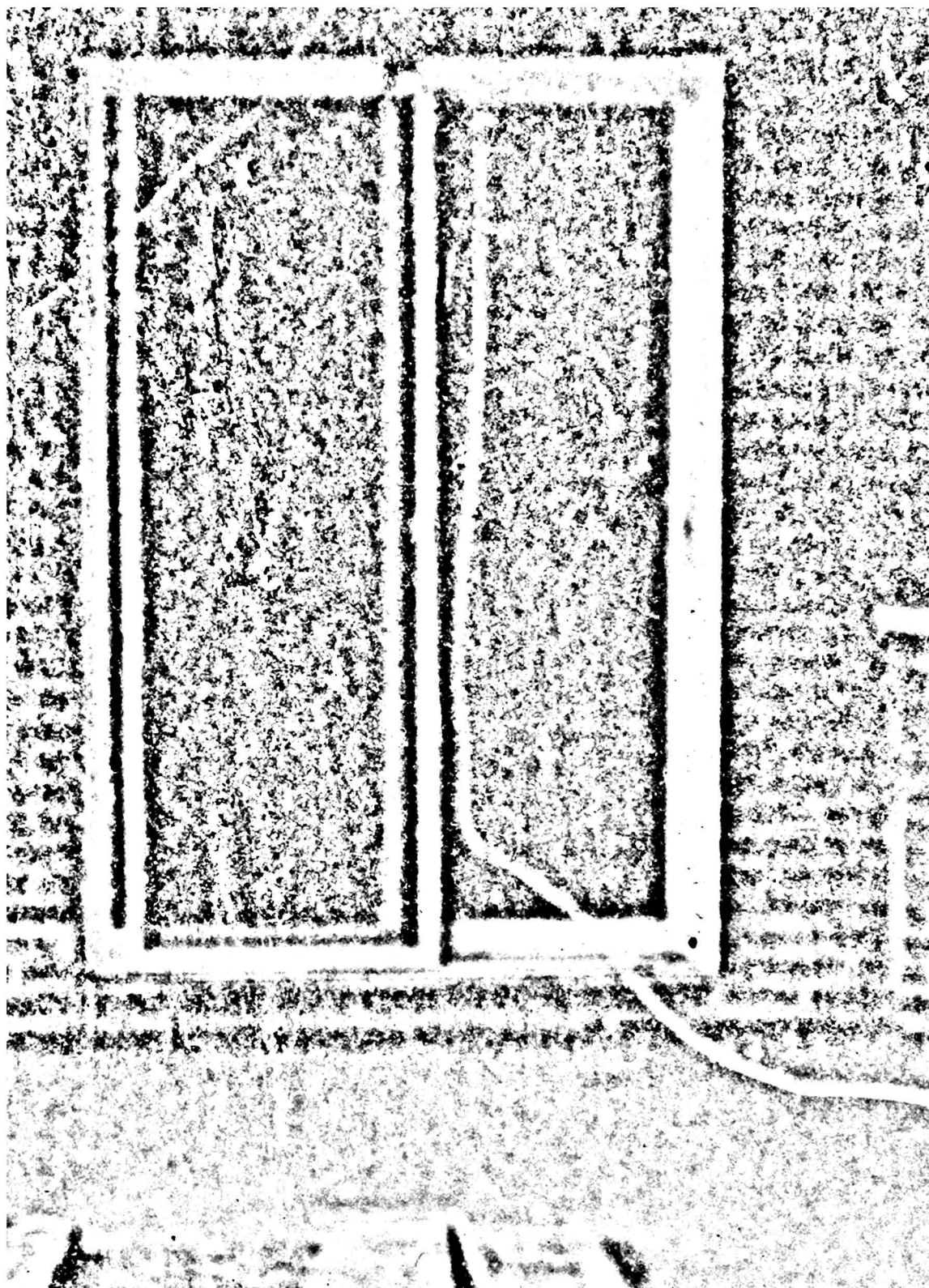
Babel (2010), en collaboration avec Guillaume Hérisson : <http://babellibrary.com/dictionary.cfm> et <http://babellibrary.com/collectif/etymologie.cfm>.

¹ Mimologie avec l’excellente position de Deleuze/Guattari dans l’introduction de *Mille plateaux*, et qui constitue aussi ici une sorte d’*indirective* d’écriture, un axe décevant et déceptif en forme de « ligne de fuite » : « Aucune habileté typographique, lexicale ou même syntaxique ne suffira à le faire entendre. Le multiple, *il faut le faire*. » (« Introduction : Rhizome », in *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, op. cit., p. 13). Je n’entrevois pas d’époque où ce slogan puisse devenir inutile, inefficace ou « hors de propos ».

² Contre-exemplarité : « **Le choix du corpus** est primordial parce qu’il permet de déterminer la nature et le cadre de l’étude. [...] Le choix du corpus doit respecter trois critères : *la pertinence* (du corpus par rapport au sujet choisi), *la cohérence* (entre les différents textes constitutifs du corpus) et *la consistance* (taille du corpus et faisabilité de l’étude). » (Mathieu Guidère, *Méthodologie de la recherche. Guide du jeune chercheur en Lettres, Langues, Sciences humaines et sociales. Maîtrise, DEA, MASTER, Doctorat*, op. cit., p. 4). Quelle alliance idéologique forment ici « pertinence », « cohérence » et « consistance » ? Quels résultats attend-on de leur cohabitation raisonnée et raisonnable ?

³ Contre-exemplarité : « [...] une science sans conscience méthodologique n’est que ruine de la recherche. » (*ibid.*, p. 4). L’équation est bien aride qui se lit : science = conscience méthodologique. Gageons qu’il s’agit là moins d’un principe d’opérationnalisation des variables de l’esprit que d’un simple texte de plus... dont la théorie littéraire peut s’emparer pour mener ses propres desseins.

⁴ Cohérence, consistance, pertinence : voir la note antérieure.



87, rue Saint-Philippe, Montréal – fenêtre sud



Mais de cette antinomie constante — « ceci, non cela ; ceci, non cela... *néos* (néo-), non *arkhaios* (archéo-)... » — dans la redéfinition de la théorie littéraire, le piège manichéen d'un affrontement binariste n'est sans doute pas absent. Impossible de faire de la philosophie ou de la théorie sans, à un moment ou à un autre, *prendre ennemi* : c'est là la ritournelle transhistorique, transdiscursive d'une « histoire de la philosophie » (ainsi d'un Levinas critiquant Gadamer, critiquant Heidegger, critiquant Hegel, critiquant Kant, critiquant ...). Impossible d'écrire *L'Anti-CeDipe* sans invoquer l'*CeDipe*, sans une positivité et une conceptualité correspondante, nommée « *CeDipe* ». Cela s'entend, l'écriture affirmative d'un « anti-*CeDipe* » est nécessairement et conjointement l'écriture dénégative, « en calque », « en négatif » d'un (autre) « *CeDipe* »¹. Posons donc, paradoxalement, comme en nous désavouant nous-mêmes : il n'y a pas de pensée affirmative, argumentative, « thétique », sans la survenue et l'installation d'une pensée contraire, adverse, « contre-thétique », *pré-* et *anté-textuelle* (en cela qu'elle « pré-vient » le texte que l'on essaie d'assembler, elle le devance, et ainsi le sert). De même : pas de position ennemie manifeste qui ne devienne une alliée muette, *souscrite* dans la marge du discours, dans l'« entre-ligne » de l'argumentation.

La tâche d'une théorie littéraire contemporaine est-elle de se heurter improductivement à la même dialectique binariste, *pugiliste* de ses

ginaux du texte comme la note de bas de page, affirmation du travail d'un « style » d'écriture, d'une subjectivité en action (plutôt que leur rejet, sous couvert d'une exigence de clarté et de productivité).

MORCEAU 0 :
LES
HEXAGONES

— Sur le modèle du chapitre d'ouverture de *Les mots et les choses* de Michel Foucault, « Les suivantes ». Analyse méticuleuse, ouvragée, quelque peu baroque, *non innocente* de la nouvelle « La Bibliothèque de Babel » de Jorge Luis Borges. Le livre, la biblio-

¹ Proposons quelques figurations mathématiques/logiques pour décrire cette équation secrète (où *A-Ce* = *L'Anti-CeDipe* et *Ce* = l'« *CeDipe* ») :

$$\begin{aligned} A-Ce &\Rightarrow Ce \text{ (implication) ;} \\ A-Ce &\cup Ce \text{ (réunion) ;} \\ A-Ce &\cap Ce \text{ (intersection) ; voire :} \\ A-Ce &\Leftrightarrow Ce \text{ (équivalence logique).} \end{aligned}$$

— Note dans la note : Pour la notation « *A-Ce* » (que j'emprunte à Guillaume Sibertin-Blanc, *Deleuze et l'Anti-CeDipe. La production du désir*), considérons aussi la curieuse possibilité typographique d'un « digramme soudé en oe majuscule macron » (c'est-à-dire, en plus clair !, d'un « *Ce* » coiffé d'une barre horizontale, diacritique mathématique pour signifier une inversion de polarité : ayant « *x* », on aura hypothétiquement « non-*x* » — qui, serait-il possible d'argumenter, n'est pas rigoureusement identique à la quantité négative « -*x* »). Voir *Le Cycle du Ā*, prononcé « Le cycle du non-A », trilogie science-fictionnaire d'A. E. van Vogt, et la sémantique générale, dite « non aristotélécienne », d'Alfred Korzybski (*Science and Sanity: An Introduction to Non Aristotelian Systems and General Semantics*, 1933). Je consulte également l'instructif « Point de langue » des guides *Antidote HD* titré « Comment s'appelle le caractère œ ? » (n° 15, avril 2003, aussi accessible en ligne : http://www.druides.com/points_de_langue_15.html), qui fixe une taxinomie utile sur la question.

reformulations précédentes ? Devant la menace de l'unité (disons : une théorisation du littéraire qui ne reconnaîtrait jamais l'autoréflexivité de son projet), n'y aurait-il que l'argument du *re-*, du *contre-* et de l'*anti-* pour la disperser ? L'adversité pure et simple est-elle le seul moyen de jouer le jeu de l'innovation théorique ? On peut à l'inverse penser que de l'abîme d'une négativité *usée* — hégélianismes « dialectiques » d'un positif devenant négatif devenant concept, ou « socratismes » d'un faux dialogue en forme de « thèse-antithèse-synthèse »... — la théorie littéraire peut sauver quelque chose : la conscience *agie* de l'aporie autoréflexive de son discours. C'est ce que la partition précédente souhaitait relever : dans l'apparente faillite inexpressive de son autoréflexivité¹, la réflexion sur le texte trouve à la fois son insuffisance et sa potentialité. Inadéquate du fait de la circularité de son objet, mais également capable d'autodéfinition et de métadiscours, une théorie littéraire rigoureusement autoréflexive (nous dirons bientôt : « performative », et aussi « per-form-ative », en apercevant bien chaque étymon) parvient tout de même à *faire du texte*, à poursuivre le mouvement déjà amorcé, à « fabriquer du soi ». Force est de le constater :

le malaise et
l'embarras que
peuvent
produire une
écriture prenant
partout la
mesure de son
insuffisance
(écriture
rhizom[at]ique,
circonlocutive,
réitérative,
allusive,
disséminée,
enseménçante-
inséminante,
sans objet
stable) et de son

thèque, le biblio-
thécaire ; la
combinatoire des
caractères, la
lecture-écriture,
la volonté dé-
miurgique, ou-
trancière, héréti-
que de faire
sens ; le texte sur
le texte sur le
texte sur le texte.
Quoi qu'il arrive,
*ne pas mention-
ner le nom de*
Cage. En revan-
che, le nom
commun « cage »
est permis.
— Pourquoi le
zéro ?
L'antériorité de
l'énonciation,
l'avant-contenu,
le pré-texte.
« Différences ».

MORCEAU 1 :
TEXTE ET
METATEXTE,
PARADIG-
MOLOGIES
RESPECTIVES

— Exposition et
analyse appro-
fondie des carac-
téristiques para-
digmatiques du
« texte-source »
dans le contexte
des études litté-
raires : auctoria-
lité, emprise et
originalité ; syn-
taxie et
« orthogamma-
ticalité » ; théma-
tisation unitaire

¹ Rappelons quelques manifestations « citées/citantes » de cette circularité tant décrite : « je suis moi », « comment produire un texte sur le texte ? », « qu'est-ce qu'une question qui emploie le matériau qu'elle souhaite élucider, sur lequel elle veut discourir et engendrer un savoir ? », bref : « qu'est-ce qu'un texte ? qu'est-ce qu'un discours littéraire ? que peut être une théorie textuelle elle-même *textualisée*, voire *fictionnalisée* ? »...

insécurité
 (écriture en
 quête de
néologismes et
 de *marginalités*)
 fournissent tout
 de même à ce
 néo-discours –
 « théorie de l'art
 littéraire »
 évoluant vers un
 « art-théorie de
 la littérarité » –
 un *contenu* et
 une *forme*, un
 argumentaire et
 une expressivité
 personnelle¹.

et idéologie du
 « style » ; hiérar-
 chie, organisa-
 tion et
 « organigramma-
 ticalité » ; sémio-
 tique dualiste
 dans le traite-
 ment du langage
 et de
 l'expression. À
 chacun de ses
 aspects,
 qu'oppose la
 production litté-
 raire de Cage ?
 Quelle est sa
 spécificité, sa
 phénoménologie
 personnelle ? À

¹ Cette étrange mais reconnaissable *spécificité* d'une écriture justement « déspecifiée » (sans espèce), « désobjectalisée » (sans objet unitaire, scientifique), « désubstantivée » (sans corp(u)s), « dépersonnifiée » (sans nom propre), « désaffiliée » (sans contexte théorique, tangible et digne de confiance), « désarticulée » (sans méthode préexistante, autoritaire), etc., c'est la marque polémique et iconoclaste d'une *pensée du rhizome*, d'une *pratique de la multiplicité*, dont l'expressivité continue de nous toucher, même lorsqu'elle développe une élocution et une visée programmatique. Intervention du couple Deleuze/Guattari (qui écrit, là, au juste ? : « Nous avons écrit *l'Anti-Œdipe* à deux. Comme chacun de nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde »), acte de naissance, germination du « rhizome », qu'il convient de citer intégralement :

« à la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. Il n'est pas l'Un qui devient deux, ni même qui deviendrait directement trois, quatre ou cinq, etc. Il n'est pas un multiple qui dérive de l'Un, ni auquel l'Un s'ajouterait ($n + 1$). Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités linéaires à n dimensions, sans sujet ni objet, étalables sur un plan de consistance, et dont l'Un est toujours soustrait ($n - 1$). Une telle multiplicité ne varie pas ses dimensions sans changer de nature en elle-même et se métamorphoser. À l'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions, de rapports binaires entre ces points et de relations biunivoques entre ces positions, le rhizome n'est fait que de lignes : lignes de segmentarité, de stratification, comme dimensions, mais aussi lignes de fuite ou de déterritorialisation comme dimension maximale d'après laquelle, en la suivant, la multiplicité se métamorphose en changeant de nature. On ne confondra pas de telles lignes, ou linéaments, avec les lignées de type arborescent, qui sont seulement des liaisons localisables entre points et positions. À l'opposé de l'arbre, le rhizome n'est pas objet de reproduction : ni reproduction externe comme l'arbre-image, ni reproduction interne comme la structure-arbre. Le rhizome est une antigénéalogie. C'est une mémoire courte, ou une antimémoire. Le rhizome procède par variation, expansion, conquête, capture, piqure. À l'opposé du graphisme, du dessin ou de la photo, à l'opposé des calques, le rhizome se rapporte à une carte qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite. Ce sont les calques qu'il faut reporter sur les cartes et non l'inverse. Contre les systèmes centrés (même polycentrés), à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états. Ce qui est en question dans le rhizome, c'est un rapport avec la sexualité, mais aussi avec l'animal, avec le végétal, avec le monde, avec la politique, avec le livre, avec les choses de la nature et de l'artifice, tout différent du rapport arborescent : toutes sortes de "devenirs". »

(« Introduction : Rhizome », in *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, op. cit., p. 31-32).

L'écriture de Cage, on le verra, est l'incarnation simultanée de cette pensée et de ce mode de travail. Mais peut-on croire en cette nouvelle réalité désirante, devenante, déviante... ? Voir la mise en garde glossatrice de

C'est en restant attentive à cette trichotomie « identification-localisation-temporalisation » (ou « identité-localité-temporalité »), condition « \cup » qui est aussi le défi existentiel du texte ordinaire, que la théorie littéraire semble pouvoir assumer un discours d'elle-même qui est aussi un discours de l'autre, et ainsi reconnaître l'ami dans l'ennemi. Tout se passe comme si en s'accusant de binarisme ou de manichéisme (« ceci, non cela... »), en reconnaissant la difficulté, en travaillant et tordant les termes de cette difficulté, le discours métathéorique *s'extrayait* de la difficulté, et poursuivait son mouvement, son désir de signifier autre chose que lui-même. — Mais sans doute cela reste-t-il encore à prouver et à éprouver :

Dans le cadre d'un désir d'opposer « textualité en cage » et « textualité cagienne »¹, de confronter une certaine vision du produit textuel avec les efforts pour la réinventer, c'est donc aussi à un affrontement sous-jacent (« archistructurel » ? « architextuel » ?) qu'il faut réfléchir. La théorie littéraire, puisque l'« exposition » de sa pensée est indétachable de sa mise en écriture, est aussi une disposition soigneuse et dialectique de « personnages conceptuels », antagonistes ou protagonistes, bref d'un *dramatis personæ* qui sert son propos, et qui rend les uns dépendant des autres, l'Anti-Cedipe de l'Cedipe, les Capulet des Montaignu, la théorie de la métathéorie, le texte « en cage » du texte « de

quels contournements et redressements conduit-elle la lecture ? Discussion sur l'affrontement entre d'un côté une conception linéaire et productive du texte classique, et de l'autre une pratique autoréflexive et performative de la textualité. — Déplacement de cette réflexion sur le terrain du métatexte. Quels sont les présupposés conceptuels, les assises notionnelles du commentaire *sur* ? Quelle est l'antériorité du texte-source sur le métatexte ? quelle est la postérité du commentaire citant sur sa source citée ? — Pour tout métatexte symétriquement

François Zourabichvili dans son *Vocabulaire de Deleuze* (Ellipses, coll. « Vocabulaire de... », 2003, p. 72) : « Ne pas juger d'avance quelle voie est bonne pour la pensée, s'en remettre à l'expérimentation, ériger la bienveillance en principe, tenir enfin la méthode pour un rempart insuffisant contre le préjugé puisqu'elle en conserve au moins la forme (vérités premières) : une nouvelle définition du sérieux en philosophie, contre le bureaucratisme puritain de l'esprit académique et son "professionnalisme" frivole. [...] sous ce rapport, le rhizome est la méthode de l'anti-méthode, et ses "principes" constitutifs sont autant [de] règles de prudence à l'égard de tout vestige ou de toute réintroduction de l'arbre et de l'Un dans la pensée ».

¹ Les appellations sont, on le voit, partiales : animal en cage / animal sorti de cage, état domestique / état sauvage, captivité / liberté, etc. C'est que le nom de Cage est en lui-même une sorte d'oxymore dont il faut jouer : « Get yourself out of whatever cage you find yourself in » (« Afterword to the French Edition », in *For the Birds*, John Cage in conversation with Daniel Charles, Boston, London, Marion Boyars Publishers, [1976], 1981, 1995, p. 239). — À propos de la taxinomie employée, notons toutefois la proximité non innocente, la promiscuité phonétique non refoulée des mots « textualité » et « sexualité »... Il faudra revenir sur ce malaise qui s'insinue facilement dans le mot, surtout lorsqu'on lui appose (ou impose) une préfixation qui joue volontiers sur les deux niveaux : inter(t/s)ex(t)ualité, trans(t/s)ex(t)ualité, et (pourquoi pas ?) homo-, hétéro-, bi(t/s)ex(t)ualité... Si le texte est désir, alors sa sexualité(textualité) et sexualisation(textualisation) sont évidentes. *Queer Studies* et *Performance Studies* pourront éventuellement nous renseigner sur ce terrain qu'elles ont maintes fois abordé.

Cage ». C'est donc dans la combativité (élevée à une deuxième puissance : *agôn*¹... *agôn*²) d'un binarisme isolant thèses et antithèses *versus* une intertextualité complexe, dans la violence d'un affrontement pugilistique entre théories et contre-théories *versus* une participativité et une inclusivité réciproques, qu'il faudra essayer d'approcher les « idéologèmes de la textualité » suivants :

Textualités « linéaires » et « productives », textes « en cage »¹ : →	Textualités « autoréflexives » et « expressives », textes « de Cage » : ↻	
<ul style="list-style-type: none"> ▶ auctorialité et détermination du sens (« signification ») ; ▶ syntaxie et « orthogrammaticalité » de l'expression ; ▶ constance logique de la thématité et du style (auctorial) ; ▶ hiérarchisation du texte en parties, de l'écriture en étapes, de la lecture en jalons (« textes-racines » et « textes-radicelles ») ; ▶ productivité du texte par binarismes et dualismes internes : argumentaire, logique dialectique, affrontement des parties... 	<ul style="list-style-type: none"> ▶ « désauctorialisation » et dissémination du sens (« signifiante ») ; ▶ « démilitarisation du langage » : asyntaxie, agrammaticalité et typographisme ; ▶ « déthématisation », dispersion et métissage des « sujets » du texte ; ▶ « déhiérarchisation » du texte et de son écriture/lecture, « rhizomatization » démultipliant et disséminant, structure différante ; ▶ circularité/expressivité du texte par acceptation et intégration des différences : dialogisme, intertextualité, pluralité, complexité, anarchie... 	<p>linéaire et productif, on trouve la possibilité d'une posture métatextuelle autoréflexive et performative.</p> <p>linéaire et productif, on trouve la possibilité d'une posture métatextuelle autoréflexive et performative.</p> <p>— Déclaration d'allégeance : Derrida et le travail de la déconstruction ; Deleuze/Guattari et l'écriture du rhizome, de la nomadologie.</p> <p>MORCEAU 2 : ÉCRITURE D'UN CONCEPT OPERANT : QU'EST-CE QU'UNE PERFORMANCE TEXTUELLE ?</p> <p>— Amorce par la confession d'une autoréflexivité de tous les instants, soulignée par la nature intrinsèque des études littéraires, de la théorie du texte : présenter un concept, proposer un terme nouveau, c'est le faire agir à même l'expression, à</p>

¹ Comme souvent dans mon texte, la prolifération des guillemets vise à attirer l'attention sur la polysémantique glissante des termes, mais aussi à souligner leur statut de simples « signifiants ». J'aime à penser qu'il s'agit à la fois d'une prudence et d'une imprudence, d'une « orthotypographie » et d'une « dystypographie ».

Observons attentivement la confrontation ci-haut. Ce double listage que nous proposons se révèle à la fois *symétrique* (suivant un axe vertical de correspondance : « auctorialité »... → ...« désauctorialisation », par exemple) et *asymétrique* (suivant un axe horizontal d'antinomie : « auctorialité »... ≠ ...« désauctorialisation »). Nous pourrions le qualifier de plusieurs manières, si tant est que nous souhaitions conserver notre idée préférée d'une participativité et d'une circularité, non d'un affrontement banal entre positions contraires, luttant pour le pouvoir. Négativité aux contours plus souples, moins chronologique, le mauvais couple « texte en cage »-« texte de Cage » pourrait être appelé, simplement : *agôn*, « agonie » ou antagonisme¹, *polemos* ou polémique, dissentiment, divergence, concurrence, mêlée, mais aussi négoce, converse², pourparlers³, dialogie ou « duologie »⁴...

Une autre distinction que ce schéma met en question : l'identification fantasmée, virtuelle, nominale, d'un « texte-objet », confiant et démonstratif, univoque, et d'un « texte-sujet », défiant et spirالية, plurivoque, *équivoque*, nécessitant une entrée résolue dans la perplexité thématique et la licence sémantique⁵. Ce sont là, pour entrer dans la nouveauté du texte de Cage, nos deux « idéologèmes textuels », nos deux « co-ordonnées »⁶, qui nous permettrons d'apercevoir la possibilité d'une *délinéarisation* radicale du texte et, avec lui, de la théorie littéraire, délinéarisation vécue de l'intérieur sous le signe d'une performance de soi-

même l'engendrement du texte. On ne saurait nommer de « performance » sans que sa phénoménalité et sa sémantité n'apparaissent dans mon langage, ne travaillent de l'intérieur mon élocution, ne façonnent le dire et le montrer de mon texte. Pas de texte sans écriture ; pas d'écriture sans subjectivité au travail ; pas de subjectivité sans performance. *Celui qui présente les règles du jeu s'imaginer jouer lui-même.* — Exposition des bases d'une « textologie autoréflexive », nature, moyens et ambition : La textualité comme subjectivité agissante, La textualité

¹ Voir la réinterprétation du concept grec (sportif, mythologique, théâtral) d'*agôn* (ἀγών) par Deleuze/Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* (Minuit, coll. « Repères », 1991, 2005), par Harold Bloom dans *Agon: Towards a Theory of Revisionism* (Oxford University Press, 1982) et dans *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (« Joyce's Agon with Shakespeare », Riverhead, 1995).

² En logique : « relation présentant des propositions inversées » (*Antidote HD*).

³ A étymologiquement le sens verbal de « tramer, comploter, discuter » (1465). Source : *Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2007, version électronique*.

⁴ Comme ailleurs on a « monologue » et « monologie » : « A reasonably well-constructed duologue for two experienced performers » (Noel Coward, *Play Parade*, 1933). Sources Web : <http://www.thefreedictionary.com/duologue> et <http://www.bard.org/Education/studyguides/private/livesmagic.html>.

⁵ Voir notre première partition.

⁶ Champ synonymique du « repère » (et aussi du « repaire », provenant d'une même racine) : balise, borne (borne témoin, borne repère), cran, délinéateur, empreinte, fanion, index, indice, jalon (jalon-mire), marque, mire (mire-jalon), piste, référence, trace, vestige... (sources : *Antidote HD* et *Nouveau Petit Robert*).

même¹. La textualité-objet, nous souhaitons la penser comme la faillite d'une → : le camouflage d'une vie textuelle et langagière (constamment néologique et dysgrammaticale) à travers une langue codée, instituée, hiérarchisée, où c'est moins le processus *signifiant* que l'on aperçoit que la résultante *significative* que l'on récolte. La textualité-objet développe des « objectifs ». De façon explicite (expli-citante) ou implicite (impli-citante), elle s'appuie sur un argumentaire, censé la mener où ses hypothèses et ses prolégomènes ont annoncé qu'elle se rendra. Mais la textualité-objet ne se « rend » pas sans lutte : elle considère au contraire l'écriture *comme une lutte*, comme l'organisation d'une joute, comme l'affrontement d'*opposants* (thèses et contre-thèses, modèles et anti-modèles... textes et métatextes). Discours désirant comme les autres, elle désire l'unité, la linéarité, l'organisation, la compartimentation, l'identification, l'opérationnalisation (des variables), la voix univoque, le monolinguisme. Elle suppose, ou trace elle-même, des « axes de correspondance », des « lignes non fuyantes », des « adéquations », des « symétries invariables » :

SIGNALETIQUE D'UNE « TEXTUALITE-OBJET » :

Auteur → texte → lecteur
 Écriture → lecture
 Source citée → voix citante
 Signifiés ↔ signifiants
 Sujet → verbe → objet
 Texte → métatexte
 Forme → fond
 Introduction → développement → conclusion
 Œuvre littéraire → critique littéraire → théorie littéraire → métathéorie
 littéraire

comme ache-
 minement créa-
 tif (l'œuvre d'art
 « en cours », en
 processus,
 l'artiste « au
 travail »),
 La textualité
 comme action et
 participation
 contextuelles,
 La textualité
 comme re-
 conduction du
 sens, comme
 organisme,
 comme ensem-
 ble à géométrie
 et vectoriellité
 variables,
 La textualité
 comme métare-
 gard, comme
 corps auto-orga-
 nisationnel,
 comme
 « attracteur
 étrange ».
 – Retour sur la
 performativité
 réciproque du
 texte-source et
 du métatexte.
 La performance
 textuelle em-
 ploie et tord les
 mots de la théo-
 rie littéraire qui
 souhaitaient
 décrire les rap-
 ports du texte
 avec son alté-
 rité :
 (pluri)commu-
 nicativité –
 (auto/méta)réfé-
 rentialité –

¹ La performance de soi-même est aussi un concept « indécidable ». Cela consiste à dire et à brandir : pas d'écriture « sur un sujet », pas de théorisation « objective » et « bien documentée » qui par ailleurs ne puisse « se mettre en jeu », qui ne puisse chuchoter la possibilité tue et déstabilisante d'une altérité déjà présente en elle-même : « je pourrais être tout différent que je ne suis », « je pourrais être un autre que celui que j'essaie d'être »... Voir le « coup de donc » derridien (« Tympan », in *Marges – de la philosophie*, et Charles Ramond, *Vocabulaire de Derrida*).

Physicalité d'un livre → virtualité d'un sens, d'une approche, d'une idée, d'un concept, d'une méthode...

La textualité-objet soigne sa grammaire — l'orthographe de ses termes, l'orthosyntaxie de ses syntagmes et propositions — qu'elle coordonne à des exigences de clarté, d'organisation et de maîtrise. Sources lexicographiques et dictionnaires, généralement sentis comme « anauctoriaux » (sans auteurs), lui procurent une légitimité taxonomique inquestionnée. Lorsqu'elle fait en préambule le « discours de sa méthode », ce qu'elle fait presque chaque fois, elle espère pouvoir faire oublier l'hésitation fondamentale, le vacillement, l'embarras qui préfigurent sa mise en écriture (sa mise à l'épreuve !).

En abordant ce travail nous nous proposons deux buts à la fois différents et complémentaires :

Dégager une méthode positive dans l'étude des ouvrages philosophiques et littéraires, et contribuer à la compréhension d'un ensemble limité et précis d'écrits, qui, malgré de notables différences, nous paraissent étroitement apparentés¹.

La textualité-objet, d'obédience cartésienne ou non, s'occupe et se préoccupe de bonne conduite et de véracité (quête pleine de désir d'une « reconnaissance des pairs »). C'est avec rigueur et gravité qu'elle installe les « règles pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences ». Toute sa procédure, sa démarche pour faire advenir un discours significatif et reconnaissable est vécue dans le refoulement d'un « soi » spectral (apparaissant-disparaissant), dans le déni d'une *subjectivité écrivaine jugée hors propos, hors livre, hors texte et hors sujet*.

La textualité-sujet, nous souhaitons au contraire la penser comme l'affirmation vécue, éprouvée, « réfléchie » d'une \mathfrak{U}^2 : l'accueil et la prise

(auto/méta)re-présentativité...

— Déclarations d'allégeance :

Performance

Theories, et

réflexion trans-disciplinaire sur la performance,

sur la représentation, sur la lecture du sens, sur

le « support » ; effort néologique

par et sur le langage par les post-

structuralistes :

Kristeva, Compagnon, Genette

et, plus récemment, Jean Bessière (→ *Principes de la théorie*

littéraire et la

« Petite terminologie », in

Revue canadienne de littérature comparée,

mars 2005).

MORCEAU 3 :

LA TEXTUALITÉ
COMME

PERFORMATIVITÉ (OU LE

TEXTE COMME PERFORMANCE)

— Proposition et détail d'un modèle actif, d'une

théorie performative de

l'écriture. Extension de ce mo-

¹ Contre-exemplarité : Lucien Goldmann, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1959, p. 7. Voir aussi, dans le même ouvrage (passionnant, du reste), la « pièce de théâtre analytique » à trois personnages (« Thèse », « Antithèse » et « Synthèse ») de la page 313 ; la scène se passe chez Pascal, mais aussi chez Hegel et Marx.

² Un typogramme glissant, étourdissant, difficilement prononçable (comment l'articuler ?), qu'une occurrence fréquente dans notre texte érige en ritournelle typographique. On n'a pas cessé de l'inclure au sein des caractères typographiques ordinaires. Dans le cas qui nous occupe, « → », « \mathfrak{U} » et autres « ↔ » sont-ils des

en compte des mécanismes jugés marginaux, mais pourtant essentiels (le travail de l'écriture, de la langue, de la composition typographique, du soi, du désir, des devenirs, des processus, l'occurrence inarrêtable de l'aléatoire, de la répétition, de l'indiscipline, de l'impair, et ainsi de suite), dans l'élaboration de la théorie et dans la considération globale d'un *phénomène* textuel, d'événements fractaux en forme de « texte(s) ». En un inquiétant mouvement giratoire, pivotant, réitérateur, la textualité-sujet cherche un fonctionnement (linguistique, graphique, machinique...) qui puisse rendre à la fois son monde et la visée de son monde, l'autre « désirant » et sa propre matière « désirante ». Une théorie littéraire érigée en textualité-sujet chercherait, en éprouvant chaque fois l'insuffisance de sa structure et la polysémie de son lexique, à rendre une connaissance de son « sujet » (au sens de son « objet » d'étude) *et* une connaissance d'elle-même. Elle serait épreuve de l'extérieur conçue « en simultanée » avec l'épreuve de l'intérieur. La textualité-sujet, si elle parvenait à accumuler ses « plateaux » et à constituer un « livre », ne traiterait plus l'interprétation et la théorisation des tissus de textes qui l'intéressent que comme une évaluation de potentiels, de tensions, bref de virtualités, suivant un impératif lancé par la copule écrivaine Deleuze/Guattari :

Un livre n'a pas d'objet ni de sujet, il est fait de matières diversement formées, de dates et de vitesses très différentes. Dès qu'on attribue le livre à un sujet, on néglige ce travail des matières, et l'extériorité de leurs relations. On fabrique un bon Dieu pour des mouvements géologiques. Dans un livre comme dans toute chose, il y a des lignes d'articulation ou de segmentarité, des strates, des territorialités ; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification. Les vitesses comparées d'écoulement d'après ces lignes entraînent des phénomènes de retard relatif, de viscosité, ou au contraire de précipitation et de rupture. Tout cela, les lignes et les vitesses mesurables, constitue un *agencement*. Un livre est un tel agencement, comme tel inattribuable. C'est une multiplicité¹ —

De façon inattendue, « contre-productivement » peut-être, la textualité-sujet semble trouver une plus grande charge de réalité, de « réalisme » (?),

dèle à l'effort spéculatif, analytique, académique : l'ambition centrale de cette thèse doctorale est de démontrer l'utilité d'unifier, par l'entremise du corpus « trans-littéraire » cagien, les particularismes du texte de création (« texte-source », faussement apriorique) et du texte de commentaire (« métatexte », faussement apostérieur). Les notions d'« autoréflexivité », de « performance », de « souci du soi », de « style », de « communication », réunies à l'intérieur d'un projet général d'*œuvre d'art littéraire*, conduisent à une théorie globale de l'écriture rendant impossible la disciplinarisation des textes, leur enfermement dans telle ou telle conduite de rédaction. Cage est l'occasion, lexicalement oxymorique !,

idéogrammes, des *phonogrammes*, des *logogrammes*, des *pictogrammes*... ? Transmettent-ils le son, la chose, le mot, la syllabe, le concept, l'intuition, le sens de la lecture... ? De qui ou de quoi tiennent-ils lieu ?

¹ « Introduction : Rhizome », in *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, op. cit., p. 9-10.

en posant la question de la marge (écriture, langue, soi : inconstance des hypothèses, indétermination des résultats, variabilité des intensités, etc.). N'y a-t-il pas structure plus abstraite, plus artificielle, plus *arraisonnée* qu'une textualité-objet exposant la logicité de sa méthode, la constance de son style, la compartimentation de ses parties, la légitimité de son origine et originalité auctoriale... ? Dans les mots du peintre Jasper Johns, et dans leur reprise enthousiaste par Cage (à l'intérieur de la série de mésostiches « Art Is Either a Complaint or Do Something Else » [1988, 1996]¹), c'est au développement virtuose de la « représentation », visible dans les arts (la peinture réaliste) mais également dans les humanités, qu'il faut imputer le projet mimétique, adéquationnel, intelligible, « réaliste » d'une textualité-objet. Tragédie contemporaine d'un art, et d'un discours sur l'art, occupés par la représentation et la mimésis, par l'illusion lourdement codée d'un monde constamment reproduit, calqué, replié, « cité » :

My thinking is perhaps dependant on real things. . . . I'm not willing to accept the representation of a thing as being the real thing, and I am frequently unwilling to work with the representation of the thing as . . . standing for the real thing. I like what I see to be real, or to be my idea of what is real. And i think i have a kind of resentment against illusion when i can recognize it. Also, a large part of my work has been involved with the painting as object, as real thing in itself. And in the face of that 'tragedy,' so far, my general development . . . has moved in the direction of using real things as painting. That is to say i find it more interesting to use a real fork as painting then it is to use painting as a real fork².

Cage, riant (littéralement) en entrevue, approuve le renversement de perspective qui voit dans la « représentation » du réel (dans l'art, dans la création de concepts théoriques et analytiques) une trahison et une illusion — non au sens platonicien d'un camouflage de l'idéalité des choses, mais d'un retour nécessaire à la matérialité, aux processus vitaux, « *to the real fork* » (après tout !) :

d'un décloisonnement (« *uncaging* », néologisme verbal), de fondre les exigences paradigmatiques du commentaire citant et de sa source citée en une même appropriation du projet d'écriture, appropriation suffisamment authentique et subjective.
— Discussion sur la nécessité de réintégrer la *voix de l'écrivain* — voix intrinsèquement intertextuelle, interdiscursive, métissée, pastichisante, plagiaire...
— dans l'effort analytique. Le texte n'est pas le camouflage d'une subjectivité au travail, il est l'archive, ou l'archivage, d'un processus de fabrication du sens. Le présent texte se doit d'être ce constat avant de le faire comprendre.

Portion à dominante dialogique et visuelle (géné-

¹ Les mésostiches (du grec *mesos*, « au milieu, médian », et *stikhos*, « vers »), *mesostics*, *mesostic texts* ou *mesostic poems* en anglais, sont des acrostiches à ligne centrale « majusculée ». La ligne centrale est appelée par Cage « *meso-string* », et les vers horizontaux, à gauche et à droite de la page, les « *wing words* ». Joan Retallack : « The pleasure of the eye in reading Cage's mesostics is both vertical and horizontal » (*MUSICAGE: Cage Muses on Words, Art, Music*, Hanover (New Hampshire) and London, Wesleyan University Press and University Press of New England, 1996, p. 3).

² *Ibid.*, p. 5. Les quelques élisions, manifestées par le trigramme anglo-saxon . . . , sont de Cage/Retallack.

And [Mondrian] was objecting to representational art as being . . . realistic work as being . . . too abstract. He said that representational work was too abstract. That he required realistic painting like his own. (*laughter*) [...] Because you do see that representational painting, is, as Jasper says, a tragedy (*laughter*) and that he much prefers the real thing—the real fork. And what Mondrian wanted to paint was *really* what he was painting, hmm?—that couldn't be mistaken for something else¹.

Il faut aussi voir dans ce détour par l'« abstraction » de la peinture une conséquence possible pour une autre théorie du texte et de l'écriture. Pour ces phénomènes-là, ne s'agit-il pas de fonctionner plutôt que de rendre, d'exprimer plutôt que de produire ?

Terminons d'introduire à la textualité-sujet en disant qu'elle est une approche de l'écriture qui éprouve comme impossibilité le contournement de son processus : autoréflexivité et performance. Par la même, elle est aussi un contournement de son idéologème inverse (ou « adverse »), ce qu'on a proposé d'appeler la « textualité-objet », qui voit dans l'écriture un moyen d'arriver à ses fins, à ses objectifs (méthodologiques, esthétiques, pédagogiques, etc.), et qui stabilise les glissements de sa subjectivité par différentes stratégies de l'imitation du langage, de confinement de l'expression : orthosyntaxie, orthogrammaticalité, thématization, hiérarchisation, mises en opposition, prise de parole par une entité auctoriale pleine et univoque. En poursuivant cette intertextualité ou « interconceptualité » conflictuelle entre « textes en cage » et « textes de Cage », en faisant comme s'ils constituaient une « paradigmologie textuelle » suffisante, les développements suivants tentent une analyse des textualités-objets et -sujets. Le travail de ces notions nous permettra dans une prochaine partition de déplacer notre modélisation d'une textualité vers une *métatextualité*, du « texte-œuvre » au « commentaire-ouvrage », de l'événement désiré au processus désirant.

ralement située
à droite) :

Cette portion, à
largeur variable,
n'est que silen-
cieusement divi-
sée en chapitres.

Elle fait place
aux mots de
Cage, à leur
matériau typo-
graphique et
calligraphique,
et tente des
commentaires,
des analyses,
des digressions
sous le signe de
la liberté et de
l'expérimentatio-
n. Elle se per-
met de nom-
breuses altertex-
tualités. La per-
sonnalité
« Cage », conçue
bien sûr comme
être de papier, y
est omniprésen-
te. Au sein
de l'esthétique
« schizophré-
noanalytique »
délibérée du
document
global (voir
notre seconde
épreuve écrite
de l'examen
doctoral de
synthèse :
« “*Not mood
nor meaning*”,
and other utter-
ances. Observa-
tions schizo-
phrénoanalyti-
ques cernées
entre Gerard

¹ *Ibid.*, p. 73.

[Faux départ — Il s'agirait donc d'organiser une confrontation textualisée des traits paradigmatiques de deux modèles de textes — deux modèles à l'exemplarité glissante (où les trouver dans la nature ? quelle matérialité ou virtualité portent-ils ? quelle « négativité » entretiennent-ils avec le corpus cagien ?). On constituerait par là une sorte d'analyse à la fois *topique* (indiquant des lieux, des reliefs, des formes) et *typique* (pointant le caractère, la marque ; mais aussi l'empreinte, le modèle¹). Encore : réunion hétérogène et concurrence anarchique d'une *topologie* et d'une *typographie*, d'une *topographie* et d'une *typologie* (allégorisation comparée d'un « lieu du discours » et d'une « empreinte de l'écriture », d'un « lieu de l'écriture » et d'une « empreinte du discours »). Encore : drainage et canalisation « oro-hydrographiques »² du littéraire, irrigation et débordement dans les interstices physiques et conceptuels de la théorie littéraire, travail métaphysique et sémantique de la *dérivation*. Encore : transformation nomadologique, disséminante-inséminante de l'analyse littéraire en manipulations géométriques : symétrisations et asymétrisations, translations, rotations, réflexions, homothéties et isométries... processus de déplacement, de retournement, de projection, de similitude et de dissimilitude, de fractalisation du sens. Projet d'un affrontement authentiquement interdisciplinaire, c'est-à-dire dédisciplinarisé, indisciplinarisé, des modèles textuels entre eux : géologie et géographie littéraire, mathématique littéraire, physique littéraire, biologie littéraire, etc.]

La question « auctoriale » (de l'auteur et de l'autorité d'un texte, d'une œuvre) est à la base de la prétention du texte-objet à signifier un contenu. L'auteur, comme personnage conceptuel fantomatique (apparaissant et disparaissant de son texte, *transparaissant*), comme

Manley Hopkins et Henry Purcell, entre Jean-Jacques Rousseau et Jacques Derrida »), cette portion du texte joue un rôle décompartimenté, sans doute libidinal, sur le bord de la folie. Elle dispose pourtant d'un style, et d'une méticulosité dans le style, qui lui appartient.

[Fin.]

| En flânant dans un corridor d'études littéraires, il y a de cela quelques années, j'ai inspecté un tableau d'affichage sur lequel un projet d'étude concernant la « brouillonologie » était décrit (<http://www.mapage-web.umontreal.ca/lafleche/br/ts.html>). Comme on l'imagine, il était question de constituer l'étude des brouillons et des paperolles de grands écrivains en véritable discipline litté-

¹ Précieuses suggestivités étymologiques des racines *topos* et *tupos* (sources : *Nouveau Petit Robert* et *Antidote HD*).

² Mots grecs *oros*, « montagne », *hudôr*, « eau » et *graphein*, « écrire » : projet insolite d'une exploration géologique (orogénétique, géophysique, géomorphogénétique, stratigraphique, sédimentologique, géodésique...) et hydrologique (limnologie → potamologie → océanographie...) des *topoi* littéraires.

« hantologiste » compilant et organisant des bribes de textes épars (suivant un principe d'intertextualité), soutient un rôle paradoxal. Il est ardu d'en faire une analyse unitaire, « qu'est-ce qu'un "auteur" ? », comme on ferait l'analyse d'un personnage de récit, ou d'un thème dominant de l'histoire. À la fois présence et absence, (re)présentation et omission, nom propre (« Cage ») et (pro)nom commun (« je », « nous » / « I », « we »...), son pouvoir sur le sens est moins l'exercice charismatique et monstratif d'une prise de parole que le contrôle à distance d'une certaine *spectralité*. Si la « figure » de l'auteur — pour employer le terme maintenant consacré par la critique¹ — parvient à s'absenter littéralement et nommément du récit dont elle prétend par ailleurs être la voix originelle/originale, comme par une sorte d'« onomastique négative », c'est qu'elle y exerce en vérité un pouvoir occulte, sous-entendu, originaire. Par « spectralité », « fantômatité » ou encore « hantise auctoriale » (suivant le glossaire derridien de la « revenance »), nous pourrions reconnaître la voix alternativement bruyante et silencieuse, déclamative et en sourdine, présente et absente de l'auteur à l'intérieur de « son » texte. Spectralité de la figure de l'auteur elle-même, mais aussi de la *question* auctoriale, qui marque d'une empreinte indélébile la théorie littéraire du vingtième siècle² : ontologie-hantologie, spectralité-théâtralité « de ce qui existe sans exister, de ce qui est toujours déjà "revenant"³ ». Spectralité auctoriale dont l'influence est durable et qui, finalement, rassure (la lecture) et consolide (le contrat narratif⁴) :

You don't have to believe in ghosts to be affected by them. The ghost is a powerful figure, regardless of whether or not you credit it with some kind of actual existence. Indeed it could be said that the ghost's very power itself comes precisely from not being able to choose between 'whether or

raire, voire en orientation philosophique. Sur le coup, j'ai été vivement amusé et me suis empressé de tourner cette proto-discipline génétique en ridicule chaque fois que cela m'était possible, de préférence par écrit. Aujourd'hui, je m'aperçois que je me réfère sans cesse à la « brouillonologie », suivant une sorte de passion cachée et d'admiration honteuse. Le mot me vient souvent à la bouche, et j'y joins généralement des « » de précaution. Il est une sécurité énonciative.

J'en déduis qu'en matière de discours et d'argumentation, il n'y a pas de haine qui ne camoufle un authentique amour.

¹ Voir, par exemple, Michel Couturier, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1995, une présentation utile, compromissatrice de la problématique auctoriale classique (française et un peu américaine).

² ... comme la tache de sang de Sir Simon, le vieux fantôme, dans *The Canterville Ghost* d'Oscar Wilde.

³ Article « Hantologie », in Charles Ramond, *Vocabulaire de Derrida*, op. cit., p. 43. La référence derridienne en la matière est *Spectres de Marx* (1993).

⁴ ... que celui-ci soit, en tordant et étendant un peu le concept de « narration », à l'emploi d'un texte de fiction ou d'un texte théorique : la fameuse « suspension volontaire [ou consentie] de l'incrédulité » (« *willing suspension of disbelief* ») trouvée chez le lecteur de romans se traduit autrement par notre attention portée à la voix énonciative et démonstrative d'un auteur d'essai philosophique, de traité mathématique, ou d'ouvrage théorique sur la littérature.

not' – whether or not it is, for example. In its **undecidability**, then, the ghost's ontology cannot be of the order of the difference between life and death, say, or the actual and the virtual.

Ainsi débute l'article « spectrality » dans un autre vade-mecum de la langue philosophique derridienne¹. Oscillant délibérément entre actualité et virtualité, entre influence et retrait, entre une heuristique charmeuse et une herméneutique distante, la figure spectrale de l'auteur entretient une *croyance* la concernant. On n'exagère pas tant en comparant l'auteur à un Dieu, comme bien des analyses l'ont fait, en identifiant une série de correspondances logiques et historiques (texte romantique / texte révélé, œuvre géniale / livre sacré, inspiration / pneumatologie, biographie / hagiographie, critique / exégèse, herméneutique littéraire / herméneutique théologique, autorité littéraire / canon religieux, majuscules « A »uteur / « D »ieu, et ainsi de suite). Il existe une foi en l'auteur, en sa légitimité, en sa magnanimité, en son érudition, comme il y a par ailleurs une foi en la grande figure majusculée de la Divinité. Abordées sous l'angle de l'apparition-disparition, de la présence-absence, de l'ontologie-hantologie, de la spectralité-théâtralité, enfin de la *croyance* et du *culte*, il y a bien une proximité entre les questions chuchotées :

« Croyez-vous en l'auteur ? »,
 « Croyez-vous en [un] Dieu ? »
 et « Croyez-vous aux fantômes ? ».

Le fidèle – lecteur, spirite ou dévôt – souhaite répondre *oui*, pour qu'un contrat – narratif, alchimique ou religieux – se maintienne et continue de s'offrir à sa dévotion.

Mais par-delà la question de la fantômaticité de l'auteur, de son apparition-disparition le long de son texte, c'est encore d'une gestion de pouvoir et d'autorité que la « question auctoriale » traite. Au cours du vingtième siècle, la théorie littéraire a cherché à statuer (elle en a fait une

L'antipathie qui s'exalte est une sympathie qui se refuse. Va pour la « brouillonnologie ». Va pour les travaux théoriques classiques, ici critiqués. Va pour tous les « ennemis » du discours.

| Concernant la sous-citation, la sous-sous-citation et la possibilité toujours latente d'une sous-sous-[...] citation, ponctuée par une arborescence diacritique de forme : « ... “... ‘... → ... ← ...’ ...” ... », où les flèches indiquent une incrémentation possible. Ma monomanie typographique m'a amené à me passionner pour la cueillette de citationnismes enchâssés. À considérer la citation comme une manifestation générale de l'écriture, voire du phénomène textuel et sémiotique, on en vient rapidement à considérer les typogrammes responsables de l'indication littérale de cette

¹ Niall Lucy, *A Derrida Dictionary*, Blackwell Publishing, 2004, p. 111.

sorte de marotte polémique) : l'auteur est-il puissant, impuissant ou moyennement puissant dans le contexte de l'œuvre littéraire ? En regard du « sens » d'un texte, l'auteur est-il un destinataire qui émet, un destinataire qui reçoit, ou un canal qui transmet¹ ? Confronté lui-même au texte qu'il propose, en sait-il plus, moins ou autant que son lecteur ? Ces questions, où l'on reconnaît chaque fois le jeu implicite de quelques notions polysémiques fondamentales (« intention », « sens », « interprétation », « communication », « nom », « œuvre », et bien sûr le mot « auteur » lui-même), partent toutes à la recherche d'une fiabilité, ou de non-fiabilité, du nom *attributif* : quelle confiance mettre dans le nom d'auteur ? quelle « attributivité onomastique » est possible dans l'étude d'un texte ou d'une œuvre ? C'est la question de la « garantie », et de son évaluation, qui anime la polémique auctoriale. Le fait constaté est qu'un texte ne se présente jamais seul : un suffixe, un génitif, un complément du nom l'accompagne obstinément chaque fois. Quelques exemples de comportements : *Finnegans Wake* de James Joyce, « Art Is Either a Complaint or Do Something Else » de John Cage, les *Mille et Une Nuits* d'Anonyme(s), *Mille Plateaux* de Gilles Deleuze + Félix Guattari, *John Cage: Writer* de Richard Kostelanetz (« editor »), *Writings Through John Cage's Music, Poetry, and Art* (collectif édité par D. W. Bernstein et C. Hatch), *MUSICAGE: Cage Muses on Words, Art, Music* de John Cage *en conversation avec* Joan Retallack... La présentation varie : textes autographes, allographes, polygraphes, homo- et hétérographes... nom d'auteurs individuels et propres, collectifs et communs, collaboratifs et participatifs... illusions ou manipulations pseudonymiques, homonymiques, anonymiques, hétéro- et polynymiques, utopo- et uchrononymiques²... Tout est possible dans l'attribution du nom d'auteur, y compris le mystère, le mensonge, la multitude, l'omission. Mais malgré la manigance de passage, le nom d'auteur est un système fonctionnel : ayant eu texte ou œuvre, il y *aura(it) eu* auteur, engendreur, scripteur, copiste,

pratique (guillemets, caractères italiques et dérivés) comme autant d'illustrations métaphoriques. Métaphores de la citation par « pictogrammatisation ». Pour moi, les guillemets chuchotent : ce passage-ci du texte est prélevé *différemment* des autres. Il ne s'agit pas du même type de collage pour le texte à l'intérieur des « » que pour celui à l'extérieur. Pour éviter cette ambiguïté, tout texte devrait débuter, immédiatement après l'indication « INTRODUCTION », « PREFACE » ou « Chapitre 1 », par le typogramme d'ouverture : « . Et se clôt (pour les textes considérés comme achevés) par : ».

La ligne précédente a quelque chose de typographiquement et de discursivement bizarre. On a été tenté, après l'avant-

¹ Selon une approche « communicationnelle ».

² Sur ce drôle de glossaire, voir notre première partition.

main écrivaine ou écrivante, gribouilleur, brouillonologue, génie romantique ; ayant eu descendance, il y aura(it) eu ascendance¹.

Le pouvoir de la figure auctoriale sur le texte est d'abord à resituer à l'intérieur d'un schéma historique d'une fixation et d'une institutionnalisation du nom d'auteur en littérature. La théorie littéraire contemporaine identifie le plus souvent trois phases, trois orientations idéologiques importantes dans la conception de l'auteur, dont il convient de dire quelques mots avant de leur opposer une radicale « désauctorialisation » (Cage). Présentée de la sorte, la succession est somme toute assez classique (1-2-3... A-B-C... oscillation pendulaire d'une négativité ou d'une dialectique *usée*) :

- moment A) le « sacre de l'auteur »², ou le couronnement romantique de la personnalité « auteur » : théories implicites du génie et de l'inspiration, droits d'auteur et propriété de l'œuvre, concepts d'« œuvre » (et d'« œuvres complètes »), critique « biographiste » et « psychologue », herméneutique « historiciste »... ;
- moment B) la « mort de l'auteur »³, ou le rejet de la personnalité auctoriale hors des limites de l'interprétation : théories du texte, de l'intertextualité et du langage poétique, formalisme et analyse textuelle, critique des « pouvoirs » et des « savoirs », courants sémiotiques, structuralistes et poststructuralistes, travail de la déconstruction... ;

dernier deux-points, de lire la citation entre guillemets suivante : « . Et se clore (pour les textes considérés comme achevés) par : » (ce qui ne fait pas grand sens), avant de se rendre compte de sa méprise, avant de remarquer que c'était les guillemets eux-mêmes qui étaient cités, et non eux qui citaient. Parce que j'ouvrais et fermais bel et bien un chevron ouvrant («) et un chevron fermant (»), mon correcteur informatique n'y a vu aucun problème : la citation est correctement rédigée. Du côté de l'humain, il y a bien aussi un réflexe de lecture de type « deux-points, ouvrez les guillemets » (rendu ici lui-

¹ Derrida, dans *De la grammatologie* : « l'origine aura (it) dû être pure » (Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967, p. 305). C'est l'insolite conjonction et ponctuation d'un indicatif futur antérieur et d'un conditionnel passé, stratégie bivoque par laquelle il faut « y lire à deux fois ».

² L'expression correspond au titre d'un ouvrage de Bernard Edelman, *Le sacre de l'auteur*, Paris, Seuil, 2004. Lui correspond également un synonymique « sacre de l'écrivain » : Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, in *Romantismes français I*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1996, 2004.

³ L'expression correspond cette fois au célèbre pamphlet critique de Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), in *Œuvres complètes, tome III, 1968-1971. Livres, textes, entretiens*, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 1994, 2002 (l'article a d'abord paru en anglais sous le titre « The death of the author » dans *Aspen Magazine*, n° 5-6, automne-hiver 1967, puis en français dans *Manteia*, n° 5, 1968, puis repris en édition de poche dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1993).

— moment C) la « naissance du lecteur »¹, ou la nomination « du » lecteur (singulier virtuel de l'expérience privée et intime : « plaisir du texte »), ou « des » lecteurs (pluriel actualisé de l'expérience collective : sociologie de la littérature, marxisme, écoles de la réception) comme seuls garants du sens d'un texte, avec en marge la réhabilitation de l'auteur comme simple lecteur de son texte ; concepts fluctuants de « réception », d'« horizon d'attente », d'« interprétation [textuelle] », d'« œuvre ouverte », d'« encyclopédie », de « coopération textuelle », de « lecteur modèle », de « semiosis » et de « sémiosphère »...

Cette trichotomie un peu rapide résume un grand nombre de positions théoriques très diversifiées et parfois antithétiques l'une envers l'autre à l'intérieur d'un même regroupement. Comme toujours dans l'effort compréhensif et homogénéisant de la théorie, il s'agit : de prendre ennemi (« phantasme d'ami », dialectiquement nécessaire²) et de faire *catégoriquement* violence à la tendance des choses à ne devenir qu'elles-mêmes. Antinomie et classement sont les deux armes méthodologiques de notre langue spéculative et par lesquelles, ordinairement, la théorie *s'introduit*. Il apparaît pourtant important de tenter ici un survol diachronique de ces trois moments historico-conceptuels de la question auctoriale, survol qui rendra l'occurrence de la textualité cagienne plus intelligible. Il ne s'agit bien sûr pas d'exhaustivité, impensable, mais d'une sélection intéressée et non innocente, de « bribes » d'analyse, aussi révélatrices que possible de quelque chose comme une phénoménologie de la textualité-objet, pour ce qui est de ses propriétés autoriales et attributives.

même ironique
par son enca-
drement entre
[d'autres] guil-
lemets). Les guil-
lemets ouvrent
un monde, *œu-
vrent* un monde.

Ici débute la
parole : « . Là
elle s'achève : ».
[Encore une fois,
mon correcteur
informatique
n'est pas inquieté
par les guillemets
de la phrase
précédente. Il
s' imagine que je
veux citer : « . Là
elle s'achève :
».] J'aime à
penser qu'un
texte n'a soit que
des guillemets
invisibles pour
encadrer les
éléments de sens
dont il se sert —
*body of work /
sentences /
phrases / words /
syllables / let-
ters...* — soit que
des notes en bas
de page pour
expliquer la si-
gnification de
chacun des mots
qu'il emploie.
Ritournelle bor-
gésienne : « Toi,
qui me lis, es-tu
sûr de compren-
dre ma lan-
gue ? » Fantasme

¹ Cette formulation constitue, un peu ironiquement, l'appel final de l'article de Barthes dont nous venons de citer la référence : « nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur. » (*ibid.*, p. 45).

² Néologismes et mots-valises à l'essai pour décrire ce mouvement : « inami » (cf. « inimitié », « ami ») ? « hainemi » (cf. « haine », « aine » [*linguen*, « neutre »], « ennemi ») ? « enami » (cf. « ennemi », « énamour »/« s'énamourer »/« énamoration », « ami ») ? Voir aussi les mots latins *inimicus*, « ennemi personnel », et *inimicitia*, « fait d'être ennemi », privatifs d'*amicus*, « ami », et d'*amicitia*, « amitié ».

Synthétiquement, et plus ou moins diachroniquement, nous aurions donc une sorte de trichotomie historico-conceptuelle de la question auctoriale :

une première phase, celle de l'« admiration » : prestige de l'auteur- dieu, de l'œuvre, du génie (et ignorance relative du lecteur, du texte, des multiples « sociolectes ») ;	une deuxième phase, celle du « soupçon » : prestige du texte (et destitution de l'auteur- dieu) ;	une troisième phase, celle d'une « réconciliation avec la complexité » : prestige du lecteur, de la communauté, du « sens » (et intégration ou relativisation de la figure auctoriale).
--	---	---

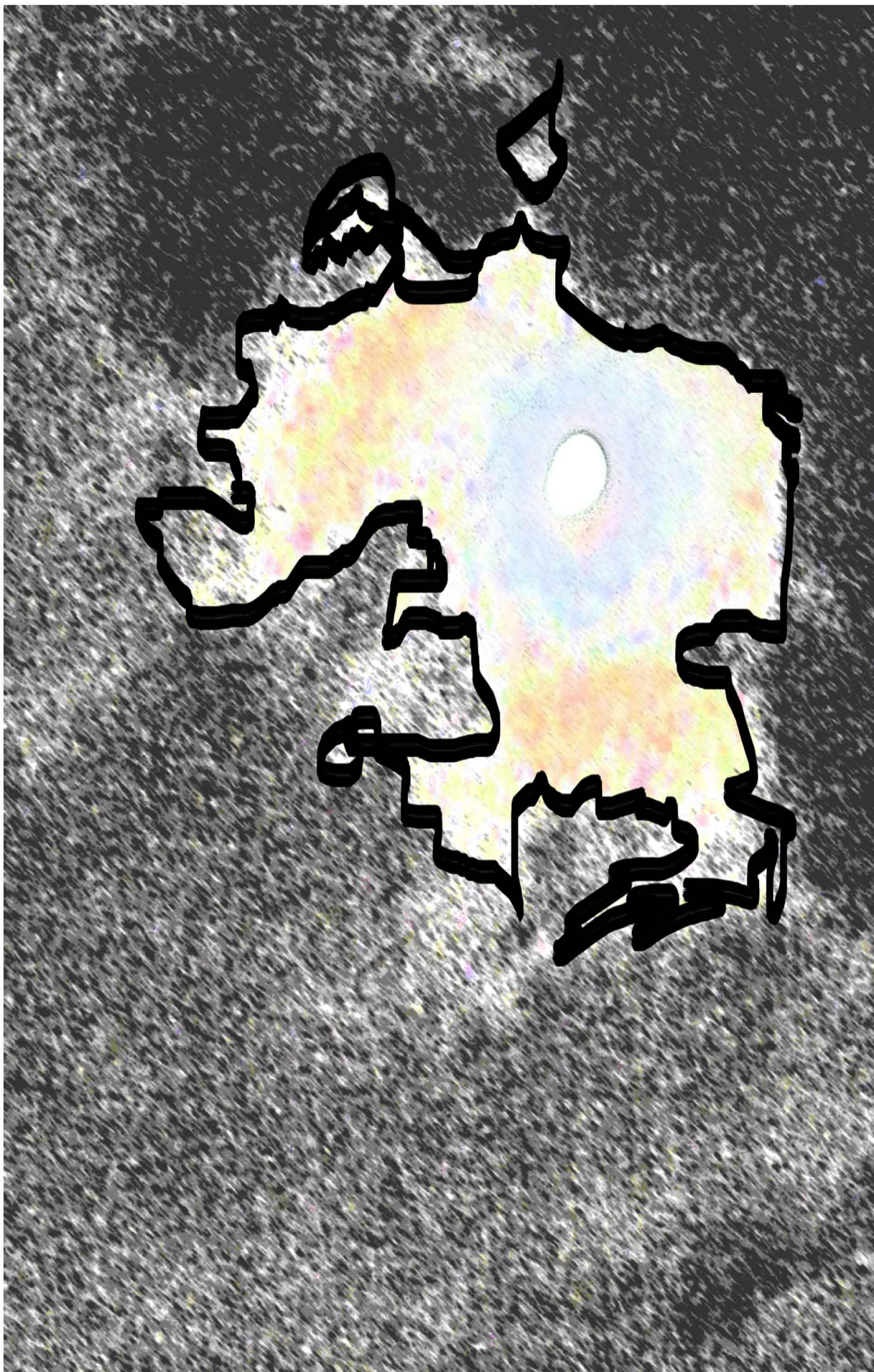
Première phase : admiration

La première approche idéologique de la question auctoriale, celle d'un auteur-dieu puissant et autonome au sein de son œuvre, est sans doute, sur le plan paradigmatique, à la fois la plus originelle et la plus transhistorique. Elle traverse les époques et, bien que la théorie littéraire contemporaine ne s'y attaque plus trop (les années 60 et 70 s'en sont abondamment chargées), elle revient manifestement en force au sein de l'académisme universitaire actuel : séminaires, colloques et thèses reviennent docilement à un traitement admiratif et quasi théologique de la personnalité-auteur, au prestige inquestionné du nom propre et du « corps-corpus », au principe « un thème, un homme », voire « une vie, une œuvre ». C'est que l'idée d'une personnalité conceptuelle *tenant lieu* de la personne physique, sise à *l'origine* de l'œuvre et se portant *garante* du texte est une idée entrant dans la fondation de la notion même (historique, idéologique, épistémologique...) de « littérature ». Foucault, dans son importante conférence de 1969 « Qu'est-ce qu'un auteur ? », nous rappelle la conjonction [auctorialité] → [individualité] apparue quelque part à la fin du dix-septième siècle, et souligne la relation légale,

d'un texte, long ou court, qui ne soit qu'hyperbole de la **citation** (« ...
“... ‘... ‘... ‘...
‘... → ... ← ...’
...” ... » ... »
... ») ou de **l'annotation** (¹,
², ..., ^{123 456}, ..., ⁿ).

Donnons un exemple ou plutôt une approximation de ce fantasme. Version « citationniste », une des premières phrases de ce travail — « Le présent projet, dès l'ouverture de son discours, et à même la physicalité typographique de son message, s'intéresse à un principe d'écriture. » (début de la « Partition avant-coureuse ») — donnerait :

« Le »
« présent »
« projet » « , »
« dès »
« l' » « ouverture » « de »
« son » « discours » « , » « et »
« à » « même »
« la » « physicalité » « typographique »
« de » « son »
« message » « , »



juridique d'*imputabilité* et de *propriété* qui lie la personne morale à sa production : « la notion d'auteur représente le moment fort de l'individualisation dans l'histoire des idées, des connaissances, des littératures, dans l'histoire de la philosophie aussi, et celles des sciences¹ », et il s'ensuit que « les textes, les livres, les discours ont commencé à avoir réellement des auteurs (autres que des personnages mythiques, autres que de grandes figures sacrées et sacralisantes) dans la mesure où l'auteur pouvait être puni, c'est-à-dire dans la mesure où les discours pouvaient être transgressifs² ». La caractérisation par Foucault de ce qu'il appelle, à bon droit (et dans une attitude typique du structuralisme dont pourtant il espère parvenir à se distinguer), la « fonction(-)auteur³ », se poursuit par l'identification de trois autres grandes propriétés ou capacités discursives. À l'« appropriation » auctoriale (imputabilité juridique, notion de « droits d'auteur »⁴) s'ajoutent : l'« attribution » (de tels textes, tel corpus à un nom d'auteur), la construction d'un « être de raison » (identifié et fonctionnalisé comme « écrivain », « poète », « philosophe », « théoricien », « critique littéraire », etc.) et la « pronominalisation » de discours différents (au moyen de pronoms « je », « nous », « on », etc., ubiquitaires, à référents variables, embrayeurs de prises de parole successives)⁵. De cette évolution à la fois idéologique et « théologique » de l'auteur, les critiques et théories littéraires romantiques « psychologiques » ou « biographistes » — voir la critique inaugurale d'un Gadamer dans *Vérité et Méthode* (1960) — sont les enthousiastes commentatrices.

« s' » « intéresse »
« à » « un »
« principe »
« d' » « écriture » « . »

Les signes de ponctuation aussi sont « cités ». Pourquoi ne le seraient-ils pas ? Ils ont très bien pu être prélevés chez Tolstoï ou Melville, chez Sade ou Kierkegaard. De ceci, je pourrais aisément fournir des preuves, citées elles aussi. (Ceci dit, dans l'exemple précédent, je n'ai pas citer les vingt et un espaces et les trois apostrophes. Mea culpa.) Souhaiterait-on citer le paragraphe précédent, ou souligner à quel point son inspiration est plus plagiaire qu'originale ?

¹ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), in *Dits et écrits I, 1954-1975*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1994, 2001, p. 820.

² *Ibid.*, p. 827.

³ Épiphénomène typographique curieux dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? », conférence « transcrite » (par qui ?) dans l'édition « Quarto » de Gallimard : l'emploi variable du trait d'union entre les termes « fonction » et « auteur » de la locution néologique que crée Foucault. Après un usage ponctuel des guillemets en manière d'introduction (« la fonction "auteur" », p. 826 d'*ibid.*) [1°], on peut lire dans le texte quatre ou cinq fois « fonction auteur », sans trait d'union [2°], puis une zone trouble où le trait d'union commence à faire son apparition, mais s'absente encore ici et là [3°], enfin l'usage systématique du trait d'union — plus sûr de lui-même — dans les dernières pages et jusqu'à la fin de la transcription [4°]. N'y a-t-il là rien à déduire, de ce tout petit phénomène, oh combien inoffensif !, de variation de la norme typographique, à un moment où, dans le discours de Foucault, la pensée s'organise, devient de moins en moins résumante, de plus en plus néologique, voire polémique, et qu'elle cherche la bonne locution, la bonne coordination pour décrire sa mouvance ?

⁴ On sait que cette notion n'a pratiquement pas de sens avant la fin du dix-septième siècle.

⁵ Pages 827-832 d'*ibid.*

Considérons pour un instant le cas, plus actuel qu'on le pense, du critique Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869). (C'est une proie facile, consacrée par une *autre* critique, proustienne surtout : le *Contre Sainte-Beuve*¹.) On retrouve dans ses écrits critiques et dans ses *Portraits littéraires* (1836-1839) de grands écrivains de l'époque une apologie constante des approches biographistes (la vie, l'homme) et psychologues (l'esprit, l'œuvre). Ce sont là, écrit-il, les approches les plus naturelles, les plus instructives et les plus distrayantes que puisse prendre le professionnel historiographe : « En fait de critique et d'histoire littéraire, il n'est point, ce me semble, de lecture plus récréante, plus délectable, et à la fois féconde en enseignements de toute espèce, que les biographies bien faites des grands hommes² ». La clé d'une bonne « herméneutique psychologue » (le terme n'est pas de Sainte-Beuve, bien sûr, mais de la critique à venir), la clé de compréhension qui puisse faire lire correctement son objet, dépend de quelques qualités essentielles liées au culte de l'auteur. D'abord, d'une sorte de méticulosité de l'attention, de perspicacité de l'observation, de sensibilité amoureuse et empathique. Se retrouvent là : la disponibilité d'esprit du poète devant la beauté naturelle qu'il se propose de rendre en vers ; la propension énergique du sculpteur ou du portraitiste vers son modèle ; la concentration passionnée et gratuite du scientifique affairé devant son microscope. Ensuite, et surtout, le bon psychologue, suivant quelque attitude « ortho-historienne », doit se prêter à une sorte de mimétisme fusionnel avec son objet, à une expérience de *dépersonnalisation* qui le fera se projeter dans l'autre. Prendre la place, *être* à la place, pour enfin *comprendre*³ : « entrer en son auteur, s'y installer, le produire sous ses aspects divers ; le faire vivre, se mouvoir et

Rien n'est plus facile. Il suffit de déployer les ruses de l'enchâssement, comme ceci :

« “Le” »
 « “présent” »
 « “projet” » « “,” »
 « “dès” »
 « “l” » « “ouverture” » « “de” »
 « “son” »
 « “discours” »
 « “,” » « “et” »
 « “à” »
 « “même” »
 « “la” »
 « “physicalité” »
 « “typographique” » « “de” »
 « “son” »
 « “message” »
 « “,” »
 « “s,” » « “intéresse” » « “à” »
 « “un” »
 « “principe” »
 « “d” » « “écriture” » « “.” »

[Mon correcteur informatique ne voit toujours pas d'inconvénient à cette pollinisation guillemetante : les citations et sous-citations sont selon lui correctement ponctuées.]

¹ Publication posthume : Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1954. Rappelons le titre de l'anti-modèle beuvien : *Pour la critique*, recueil, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1992.

² Charles Auguste Sainte-Beuve, « Histoire de la vie et des ouvrages de Pierre Corneille de Jules Taschereau », in *Le Globe*, 12 août et 12 septembre 1829, repris dans *Portraits littéraires*, t. 1, p. 29 *sq.*, sous le titre « Pierre Corneille » ; extrait et référence cités dans *L'auteur*, introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie par Alain Brunn, Paris, GF Flammarion, coll. « GF Corpus », série « Lettres », 2001, p. 142. Le texte commenté de Sainte-Beuve est adéquatement titré « La biographie du génie ».

³ *Com - prehensio*, bien sûr : « prendre avec soi, saisir ensemble ».

parler, comme il a dû le faire ; le suivre en son intérieur et dans ses mœurs domestiques aussi avant que l'on peut¹ ». Il va sans dire que si toute cette métempsychose critique est nécessaire et légitime, c'est qu'elle se déploie dans l'assurance d'une conséquence heureuse, constatée *a posteriori* : le chef-d'œuvre. Source transcendante, déterminée par son génie, le grand Auteur est cette figure isolée qui préexistait à l'œuvre, sans doute en une forme encore brouillonne et mal définie, mais que l'on découvre ensuite dans toute sa magnificence communicative. Le chef-d'œuvre est là — il avait, au fond, toujours été là, quelque part — à nous maintenant d'en retrouver le fil d'Ariane et d'en admirer le génie. C'est le sens de la thèse biographiste, qui travaille à remonter le courant génial pour en découvrir la source jaillissante. Sainte-Beuve écrit : « le point essentiel dans une vie de grand écrivain, de grand poète, est celui-ci : saisir, embrasser et analyser tout l'homme au moment où, par un concours plus ou moins lent ou facile, son génie, son éducation et les circonstances se sont accordés de telle sorte, qu'il ait enfanté son premier chef-d'œuvre² ». La tâche que se donne l'herméneute biographiste et psychologue de la tradition critique romantique est d'ordre exégétique et théologique³. On trouve d'un côté l'auteur, son Œuvre à louer et à décoder⁴, de l'autre l'exégète adorateur, compilateur, travaillant à réanimer le sens, à rendre au texte son souffle, sa respiration originelle, son *pneuma* : « [le critique biographe] doit réaliser par son analyse sagace et pénétrante ce que l'artiste figurerait *divinement* sous forme de symbole⁵ ». Sainte-Beuve se révèle, en matière de critique littéraire, moins historiographe ou technicien exact que mystique passionné et disciple fidèle. Le texte cité plus haut insiste romantiquement pour un délaissement de l'anecdotique littéraire ou de l'historiographie scientiste, et lui troque une tâche de fusion quasi messianique entre les

... Et ainsi de suite avec les ‘ ’, pour marquer une citation de troisième degré. Quel bonheur ! *Babel est aussi typographique.*

Un autre point intéressant concerne la citation des guillemets eux-mêmes. En théorie, nous pourrions avoir quelques problèmes d'autoréflexivité incapacitante en tentant la chose de manière trop rigoureuse. S'agit-il bien, du reste, d'un problème d'« autocitation » ? Si, pour une raison ou pour une autre, je souhaite citer les guillemets de premier degré, écris-je : « « » » ou « “ ” » ou « “ ” » ? Pour les guillemets (« anglais ») de deuxième degré, la forme « “ ” » est-elle exacte ? Enfin, pour les guillemets de

¹ *Ibid.*, p. 142.

² *Ibid.*, p. 144.

³ En est-on bien débarrassé aujourd'hui ? Pas le moins du monde.

⁴ À ce titre, la prestance typographique du digramme majuscule « Œ » n'est-elle pas la plus princière des « capitalisations » : Œuvre, Œdipe, et autres grands Œcuménismes... — On a vu que le nom « œuvre » pouvait aussi être masculin : « le grand œuvre » (alchimie), « le gros œuvre » (architecture), « l'œuvre complet » (arts graphiques et littérature). Échantillons : *Léonard de Vinci. Tout l'œuvre peint et graphique* (Taschen, 2005), *Tout l'œuvre peint de Cézanne* (Flammarion, 1995), *Titien. Tout l'œuvre peint* (Ludion, 2007)...

⁵ *Ibid.*, p. 145. L'italique, facile, est de moi.

grandes œuvres de l'auteur-dieu et les retransmissions respectueuses du critique biographe, entre le texte-source et le métatexte dérivatif. Sainte-Beuve écrit, fort lucidement, et d'une manière ironiquement des plus « auctoriales », des plus « inspirées » :

Je ne sais si toute cette théorie, mi-partie poétique et mi-partie critique, est fort claire ; mais je la crois vraie, et tant que les biographes des grands poètes ne l'auront pas présente à l'esprit, ils feront des livres utiles, exacts, estimables sans doute, mais non des œuvres de haute critique et d'art ; ils rassembleront des anecdotes, détermineront les dates, exposeront des querelles littéraires : ce sera l'affaire du lecteur d'en faire jaillir le sens et d'y souffler la vie ; ils seront des chroniqueurs, non des statuaires ; ils tiendront les registres du temple, et ne seront pas les prêtres du dieu¹.

Paradoxalement, le projet beuvien est lui-même des plus littéraires, et nous sommes tentés de soupçonner une sorte de caméléonisme créatif, qui ferait dire en sourdine au biographe : dissimulé sous l'Autre (grand Auteur-grand Autre), il m'est permis d'être *moi*. Au minimum : dès lors que l'autre existe, que son génie a produit ses fruits, il m'est permis d'écrire à mon tour².

La première phase historico-idéologique de la question auctoriale, avec sa conceptualisation d'une légitimité de la relation auteur → texte (et autorité → savoir, voix → message, œuvre → critique...), est sans doute la plus représentative de ce qu'on cherche à appeler la « textualité-objet ». Elle imagine un traitement théologique, mythologique, scientifique de l'ascendance, de l'antériorité créatrice, bien plus ancienne en vérité que la simple période « romantique » ou « des Lumières ». En une posture aux

troisième degré (« anglais simples »), la seule solution est-elle celle-ci : « ' » ? Quant à la question de la citation des (éventuels) guillemets de quatrième degré, j'ose à peine y réfléchir. La citation, comme pratique intra-discursive et comme façon-nement typographique, est étroitement concernée par les possibilités et les limites de l'autoréflexivité ou de l'autoréférentialité. *Loco citato*.

La version « annotée » (édentée) ou « annotante » (ânonnante) du fantasme précédemment décrit s'exprimerait autrement. En reprenant le même exemple, nous pourrions avoir quelque chose comme le

¹ *Ibid.*

² L'ambition psychologue se dote plus tard, après Sainte-Beuve, d'un formalisme plus exact, plus discipliné et plus méthodique — l'influence du modèle scientifique et de ses nombreux succès pratiques, épistémologiques, historiques est évidente — avec un théoricien comme Gustave Lanson (1857-1934), plus historien que théoricien. Sa méthode : l'histoire littéraire. Le personnage principal de cette histoire-là demeure encore et toujours l'auteur, figure culturelle et historique centrale par laquelle la littérature d'une nation *advient*. Au sein de ce qui restera jusqu'à la seconde moitié du vingtième siècle, en France du moins, connu et pratiqué sous le nom de « lansonisme », la présomption scientiste d'un rapport nécessaire entre science, histoire et méthode exerce sa domination. « Distinguer savoir de sentir, je crois bien qu'à cela se réduit la méthode scientifique de l'histoire littéraire » est un des aphorismes lansonniens souvent rappelés par les articles d'encyclopédies littéraires.

antipodes de la démarche cagienne, qu'on abordera bientôt et qui est déjà palpable au pourtour de cette argumentation, la présomption d'un auteur-dieu comme entité à l'origine de la composition littéraire identifie la littérature et son étude à une production et à une critique d'*œuvres*, non de simples « textes ». Elle favorise une résultante consacrée, nommée, citée et analysée, mais ignore l'occurrence d'un processus textuel souterrain, d'un mouvement anarchique de textualisation qui travaille le sens en profondeur. En ce qui nous concerne, la thèse de l'auteur-dieu et de l'œuvre géniale, inspirée, révélée nous semble une limitation proprement *coercitive* du sens. Elle ressemble davantage à un postulat politique qu'à une tâche expressive. Elle n'engendre aucune théorie de l'écriture, sinon dans l'affrontement d'une position diamétralement adverse. Mais poursuivons notre programme rétrospectif :

Deuxième phase : soupçon

Retour sur une « intempérie » historico-conceptuelle iconoclaste. À partir des années soixante s'opère dans la société et dans la culture une série tapageuse de révolutions, petites et grandes, de *décentrement*s dont il est devenu difficile de mesurer l'ampleur, de coordonner les messages variés. Les sciences humaines, et la réflexion sur le littéraire en particulier, participent activement à ce vent violent de nouveauté et proposent un grand nombre de destitutions. D'une façon générale, tout pouvoir central et tout processus unilatéral de signification n'ont plus droit de cité, en apparence du moins. Structuralisme et poststructuralisme, déconstruction, recherches sémiotiques/sémiologiques, théories de la réception, courants et écoles formalistes, suivant souvent des postures théoriques et des impératifs programmatiques (voire doctrinaires) tout à fait contrastants, tous opteront au minimum pour une expulsion nécessaire : *exit* l'auteur-dieu. Place à un nouveau vocabulaire, riche d'autres types de relations : écriture, lecture et lecteur(s), texte et textualités (abondamment préfixés chez les théoriciens poststructuralistes et poéticiens français comme Gérard Genette : trans-/inter-/hyper-/méta-/archi-/para-/péri-/épitextualités

fastidieux système autodéfinitionnel suivant :

Le [S'emploie devant un substantif (ou transforme ce qui suit en substantif) en indiquant qu'il est masculin singulier, féminin singulier ou pluriel.]
présent [Qui est dans le lieu où l'on parle ; Qui est dans le lieu donné, réel ou imaginaire. Qui appartient au présent.]
projet [Ce que l'on a l'intention de faire, ce que l'on veut atteindre. Premier état d'un travail, d'un texte.], [Signe de ponctuation servant notamment à séparer, à isoler divers éléments de la phrase (symbole .).]
dès [Aussi tôt que.] l' [voir *supra*, « le »]
ouverture [Action d'ouvrir ; état de ce qui est ouvert. Fait d'être ouvert. Écartement, espace-ment. Action de commencer, d'inaugurer ; le fait d'être commencé. Dans certains jeux,

deviennent toutes envisageables), sens, code, discours et discursivité, sujet et subjectivité, langue et langage, « horizon d'attente », trace, supplément, différence... Évidemment, la plupart des termes de cette liste ne sont pas nouveaux pour ce qui est de leur identité orthographique et lexicographique, mais ce qu'on commence à vouloir entendre à propos d'eux n'a plus rien à voir, ou très peu, avec leur sémantique antérieure — du temps du « règne » de l'auteur-dieu. Il s'agit, pour ces « nouvelles visions » du littéraire, suivant des objectifs et des méthodologies fort dissemblables, de désarticuler la traditionnelle *auctoritas* — jugée théocratique, romantique, historiste, naïve, usurpatrice ou simplement fausse —, et tantôt d'y installer un autre protagoniste du champ littéraire (mise en place de nouveaux personnages conceptuels : la « scène » de l'écriture, l'économie strictement interne du texte, le lecteur et la lecture, voire même l'histoire, la société, le « monde » extratextuel, la grande Bibliothèque ou l'Encyclopédie...), tantôt de s'efforcer d'invalidier toute position de pouvoir, tout acteur du système, et le moindre immobilisme idéologique (vision « intersémiotique » du monde ; « rhizome », « agencements » et « nomadologie » ; réécritures « à rebours » des textes philosophiques par « déconstruction », etc.).

Considérons cette fois le texte, petit mais célèbre, de Roland Barthes « La mort de l'auteur ». Qualifié de « texte-manifeste » lors de sa publication en 1967-68, plus tard de « texte-coup de poing » ou de « pamphlet structuraliste », l'article semble annoncer les principales reconfigurations et réorientations théoriques de l'« ère du soupçon »¹, sous une forme très condensée, parfois lapidaire, mais toujours expressive. L'écriture de Barthes, ici comme ailleurs, est d'une beauté suave et douce, malgré la dureté proprement dissidente et iconoclaste des propos tenus. L'article-manifeste cache-t-il un paradoxe — « L'Auteur est mort, vive l'Auteur ! » — qui en annulerait la charge ? Il est en tout cas

début d'une partie ; manière de commencer une partie. Trou, espace vide, libre dans un corps qui fait communiquer l'intérieur et l'extérieur. (Au figuré :) Fait d'être ouvert, réceptif à ce qui vient de l'extérieur. Possibilité de communiquer avec l'extérieur, voie d'accès, moyen de compréhension.] **de** [La personne ou chose avec laquelle la chose ou la personne en question est liée étant [*sic*]. Sert à introduire un complément du nom.] **son** [Qui appartient ou est lié à lui, elle, cela ou soi. (Complément de l'expression verbale correspondante).] **discours** [Développement oratoire en public, traitant d'un sujet déterminé. Expression verbale de la pensée. Ensemble des manifestations verbales ou écrites d'une opinion, d'une idéologie. (En

¹ Titre d'un recueil de Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon. Essais sur le roman* (Gallimard, coll. « Folio Essais », 1956). « Un soupçon pèse sur les personnages de roman. Le lecteur et l'auteur en sont arrivés à éprouver une méfiance mutuelle » (sur la quatrième de couverture)... Un autre terme vient aisément à l'esprit dans ces parages, celui de « postmodernisme ».

« économique » d'y revenir, plutôt que de tenter un résumé malhabile de programmes théoriques aussi vastes et complexes que ne le sont la déconstruction ou le poststructuralisme. Barthes commence par résumer un constat déjà connu, celui d'un système « géocentrique » de la personnalité auctoriale, encore actuel. Les discours et les productions culturelles de la société apparaissent significatifs et utilisables, *lisibles*, dès lors qu'on peut les faire précéder d'une figure autoritaire de producteur, d'engendreur, d'embrayeur, de créateur, bref d'auteur. Barthes constate au début de « La mort de l'auteur » :

L'*auteur* règne encore dans les manuels d'histoire littéraire, les biographies d'écrivains, les interviews des magazines, et dans la conscience même des littérateurs, soucieux de joindre, grâce à leur journal intime, leur personne et leur œuvre ; l'image de la littérature que l'on peut trouver dans la culture courante est tyranniquement centrée sur l'auteur, sa personne, son histoire, ses goûts, ses passions ; la critique consiste encore, la plupart du temps, à dire que l'œuvre de Baudelaire, c'est l'échec de l'homme Baudelaire [...]¹.

Si « l'explication de l'œuvre est toujours cherchée du côté de celui qui l'a produite² », il faut à l'inverse reconnaître qu'entre l'auteur et le lecteur, il n'y a pas de « confidence » possible, seulement un rouleau discontinu et infini de sens, de combinaisons de signifiants, de simulacres de parole. La surfocalisation naïve sur la figure de l'auteur, sur son pouvoir d'originalité, n'est du reste pas innocente : c'est, à plusieurs titres, une figure historiquement située et idéologiquement intéressée. Comme dans le « Qu'est-ce qu'un auteur ? » de Foucault, Barthes relativise : « L'*auteur* est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Âge, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert

linguistique :) Ensemble des énoncés, des phrases enchaînées qui forment un message. Exposé écrit de caractère didactique.], [voir *supra*] **et** [Exprime le fait de considérer deux entités, concepts ou propositions ensemble. Sert à renchérir.] **à même** [En contact physique direct avec.] **la** [voir *supra*, « le »] **physicalité** [Ce mot n'existe pas ! Ajouter physicalité au dictionnaire personnel... ?] **typographique** [Relatif à la typographie, ensemble des procédés de composition et d'impression en utilisant des caractères et des clichés en relief, ou d'agencement des éléments d'un texte (et d'images) qu'on imprime.] **de** [voir *supra*] **son** [voir *supra*]

¹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 41. À noter qu'au début de son article, Barthes écrit « *auteur* », avec minuscule et italique, puis, à partir du troisième paragraphe, une distinction est faite entre l'« Auteur(-Dieu) », détenteur de la majuscule, et le simple « auteur », protagoniste parmi d'autres, fonction du discours, parmi : lecteur, code, langage, parole. Ainsi : « Bien que l'empire de l'Auteur soit encore très puissant [...] », mais « c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur » (p. 41). Autre variation de la norme typographique interne, un peu similaire à celle que l'on avait relevée dans l'article « Qu'est-ce qu'un auteur ? » de Foucault.

² *Ibid.*

le prestige de l'individu¹ ». La première conséquence du dévoilement de cette imposture (l'auteur est une invention historique répondant à des besoins sociaux, à des schèmes idéologiques) est une douloureuse dévaluation de la primauté d'« origine » de l'auteur, de la possibilité même d'une « originalité » ou « originellité » du langage. Comment « désoriginelliser » le phénomène littéraire, comment le purger d'une auctorialité-personnalité, qui l'installe sur un axe temporel continu, affichant statutairement point de départ et point d'arrivée ? Barthes explique qu'il est nécessaire de troquer le point d'origine (l'auteur) pour le plan ou le champ : la « scène » de l'écriture, qui est aussi le terrain phénoménologique du langage. Proche de l'injonction du « ça parle », l'identification d'un « principe écriture » à la source de toute littérature transforme l'écrivain en simple scripteur, en « écrivain » : « pour [le scripteur moderne], au contraire, sa main, détachée de toute voix, portée par un pur geste d'inscription (et non d'expression), trace un champ sans origine — ou qui, du moins, n'a d'autre origine que le langage lui-même, c'est-à-dire cela même qui sans cesse remet en cause toute origine² ». De l'expression nous passons donc à une *inscription*, gage d'une « performativité » du langage (où « l'énonciation n'a d'autre contenu (d'autre énoncé) que l'acte par lequel elle se profère³ »), et qui nous conduit surtout à une théorie générale de l'intertextualité — proposée par Julia Kristeva au même moment, et qui représente une des (re)découvertes théoriques importantes (le dialogisme du critique russe Mikhaïl Bakhtine en avait été le précurseur et l'inspirateur) de la théorie littéraire des années soixante. Au même moment où Kristeva, dans *Σημειωτική, recherches pour une sémanalyse*, expose l'impossibilité de toute lecture unitaire des textes :

le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). [...] tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la

message [Information courte destinée à être reçue par une personne. Pensée profonde qu'un personnage important laisse à la postérité.], [voir *supra*] **s'** [La personne ou la chose en question qui est (sont) la (les) même(s) que celle(s) dont il vient juste d'être question dans la même proposition (réfléchi ou réciproque).]
intéresse [Se préoccuper de ; prendre intérêt à.] **à** [Sert à introduire un complément indirect du verbe.] **un** [Signifie que l'élément de l'ensemble que désigne le substantif est unique.]
principe [Origine, cause première. Proposition, posée et non déduite, qui sert de base dans un raisonnement. Énoncé d'une loi générale qui régit un ensemble de phénomènes. Élément constitutif d'une

¹ *Ibid.*, p. 40. Variation sur le thème de l'« invention de l'homme » : révolution copernicienne locale.

² *Ibid.*, p. 43.

³ *Ibid.* On est renvoyé aux « *speech acts* » théorisés par John L. Austin (*How to Do Things With Words*, 1962), puis par John Searle (*Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, 1969). Nous y reviendrons.

place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*¹.

... Barthes, pour sa part, utilise cette nécessaire complexité de la signification pour renvoyer la figure auctoriale et ses prétendus « messages » à une scène textuelle et culturelle du sens :

Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issu des mille foyers de la culture².

On le reconnaît, « mosaïque de citations », « tissu de citations » — des formulations moins métaphoriques qu'étymologiques puisque sanctionnées par l'étymon latin *textus*, « tissu », « trame » — seront les expressions de choix du courant théorique de l'intertextualité, lié au poststructuralisme français. Le sens littéraire, la signifiante textuelle ne sont pas le fait d'une origine personnalisable, l'auteur, mais la manifestation « carnavalesque » (Bakhtine) d'une praxis socioculturelle. Barthes énonce : « l'être total de l'écriture : un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation³ ».

À l'insistance barthienne pour une scène d'écriture débarrassée de sa détermination auctoriale traditionnelle, il faut ajouter la nouvelle analyse « textualisée » et « circonlocutoire » que propose à partir de la fin des années soixante la déconstruction de Derrida⁴. Entre plusieurs autres propositions iconoclastes de désinvestissement des pouvoirs et des instances de signification, la déconstruction attaque de front les positions

chose ; ingrédient principal dans un mélange. Règle générale servant à guider la conduite.]

d' [voir supra, « de »] **écriture** [Représentation, à l'aide de signes graphiques établis de façon conventionnelle, de la parole, de la pensée. Système de signes graphiques employé pour cette représentation conventionnelle. Utilisation personnelle de ce système, façon de former les caractères adoptée par un individu. Action effectuée lorsqu'on écrit. Manière de s'exprimer, technique employée pour s'exprimer, en littérature, en musique. (En informatique :) Transfert, enregistrement d'une donnée à un registre, à une mémoire, à un support physique comme un disque.]. [Signe de

¹ Julia Kristeva, *Σημειωτική* [*Sémèiôtikè*]. *Recherches pour une sémanalyse*, extraits, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1969, p. 84 et 85. C'est la première mention (1968) du mot « intertextualité » — moment historique donc.

² « La mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 43.

³ *Ibid.*, p. 45.

⁴ Textualisation et circonlocution, nous l'avons dit, sont aussi des « stances » du présent travail, des « indisciplines » d'écriture auxquelles nous tenons beaucoup.

maîtresses de l'auctorialité : autorité, origine, essence créatrice, production d'un discours, etc. Le ~~mot~~ et le ~~concept~~ (glissants, innommables, à raturer immédiatement¹) de « différance », réunion et présupposition des « différences » locales impliquées dans le travail de compréhension/conceptualisation/théorisation, est lui-même une affirmation hyperbolique d'un processus général d'intertextualité², actif partout, visible nulle part. Pas de « nom propre » (et le nom d'auteur est sans doute le plus puissant des noms propres) sans désappropriation, désattribution, glissement initial du signifié dans une masse perplexe de signifiants. La différance, comme « transversalité langagière », *prévient* le concept : « [La différance] porte (sur) chacun des membres de cette phrase : "L'être/parle/partout et toujours/à travers/toute/langue."³ ». Différance et déconstruction nous forcent à revenir à la spectralité/hantise/fantômaticité de la figure auctoriale, suggérée plus haut. Si une *origine* textuelle est pensable, si un principe- ou une fonction-auteur est envisageable dans l'ordre des discours, ceux-ci ne peuvent être considérés que dans la mouvance d'une *abstention* :

si la différance ~~est~~ (je mets aussi le « ~~est~~ » sous rature) ce qui rend possible la présentation de l'étant-présent, elle ne se présente jamais comme telle. Elle ne se donne jamais au présent. À personne. Se réservant et ne s'exposant pas, elle excède en ce point précis et de manière réglée l'ordre de la vérité, sans pour autant se dissimuler, comme quelque chose, comme un état mystérieux, dans l'occulte d'un non-savoir ou dans un trou dont les bordures seraient déterminables (par exemple en une topologie de la castration). En toute exposition elle serait

ponctuation
marquant la fin
d'une phrase ou
de certaines
abréviations.]
(Sources des
définitions : *Antidote HD* et
*Trésor de la
Langue Française informatisé*,
version Widget.)

Cet éclaircissement fait, nous pourrions améliorer la compréhension de la citation en précisant la définition de chacun des termes des définitions. De même, avec les définitions de chacun des termes des définitions de chacun des termes des définitions. Et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'il ne reste plus un mot ou signe de ponctuation qui ne soit accompagné des crochets « [voir *supra*] ».

¹ Sur la technique « typophilosophique » de la rature, voir, en plus des premiers travaux de Derrida, le curieux chapitre final du livre de Jean Grondin (spécialiste de Gadamer et de l'herméneutique) *Le tournant herméneutique de la phénoménologie* (« Conclusion : La ~~phénoménologie~~ raturée », Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 2003), dans lequel est aussi cité Derrida : « C'est que la meilleure façon de faire de la phénoménologie est peut-être de ne pas en parler, c'est-à-dire de pratiquer une ~~phénoménologie~~ qui se rature elle-même. [...] S'il m'apparaît inconvenant de *parler* de ~~phénoménologie~~, c'est parce que la ~~phénoménologie~~ est moins le nom d'un domaine d'objet, d'une méthode ou d'une tradition de la philosophie qu'une qualité ou une vertu. Une étude, une réflexion, une philosophie "~~phénoménologique~~" n'est pas une philosophie qui suit une méthode particulière ou qui porte sur un objet précis, mais une pensée qui réussit à faire voir les phénomènes. » (p. 119-120). Et le livre se termine adroitement : « [La ~~phénoménologie~~] est un faire-voir des phénomènes, qui sait très bien que ce faire-voir, dans sa grandeur comme dans sa détresse, est un *devenir-langage*. En ce sens, la ~~phénoménologie~~ la mieux tournée est une ~~herméneutique~~. » (p. 128).

² Revoir le texte de Kristeva, cité plus haut.

³ Jacques Derrida, « La différance » (1968), in *Marges - de la philosophie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 29. La barre oblique, comme celles de la citation, gagne à être considérée comme un signe de ponctuation à part entière.

exposée à disparaître comme disparition. Elle risquerait d'apparaître : de disparaître¹.

Le travail éminemment linguistique, néologique et typographique de la déconstruction dissémine la puissance sacralisée et institutionnalisée du nom d'auteur, qu'elle relie maintenant à une sorte de phénoménologie-hantologie ou de phénoménologie-fantômatologie de l'« apparence »² : apparition-disparition, simulation-dissimulation, présentation-abstention, transparence et porosité sont les seuls « visages » concevables de l'auctorialité et du nom propre. Comme critique radicale de l'origine (et de sa nombreuse « descendance »), la déconstruction derridienne exalte une écriture conçue et façonnée en *béance* et en *trouée*, en « stratégie » et en « aventure » oubliées des entrées en matière du discours philosophique traditionnel : « La problématique de l'écriture s'ouvre avec la mise en question de la valeur d'*arkhè*. [...] Tout dans le tracé de la différence est stratégique et aventureux³ ». À une errance très proche du texte derridien, Cage nous fera heureusement revenir. Car, avec nous, l'écriture de Derrida ne sait débiter comme il le faudrait, elle faillit, bégaye, s'effraie, manque, échoue, capote, s'excuse, réessaie, avoue, *invente* : « je ne saurai par où *commencer* à tracer le faisceau ou le graphique de la différence⁴ », « Comment vais-je m'y prendre pour parler du *a* de la différence ?⁵ » Le « soupçon » porté sur la précedence auctoriale, doute ex-posé jusqu'à l'« absance » d'une « différence »⁶,

Supra ? Où se trouve cette hauteur exactement ? À quelle origine terminologique ou référentielle le « *supra* » de « *voir supra* » renvoie-t-il ? Si nous remontons assez haut, trouverons-nous enfin ce que parler et écrire veulent dire ? ... Voir *infra*.

Confession : lorsqu'en lisant je rencontre une citation de deuxième degré — « “ ” » —, je deviens chaque fois heureux et vivement intéressé. Comme si je n'avais choisi de lire ce texte-là que pour arriver à cette merveille d'enchâssement et d'exagération typographique. Pareillement

¹ *Ibid.*, p. 6.

² Voir l'étymologie du mot « phénomène » : verbe *phainesthai*, « apparaître ». À relier également au « fantôme », au « fantasme » ou « phantasme » (cf. les connotations différentes du [fātasm] en *f*, moderne, ou en *ph*, vieilli), au « phasme », etc.

³ *Ibid.*, p. 6-7.

⁴ *Ibid.*, p. 6.

⁵ *Ibid.*

⁶ Le vertige de l'hésitation a/e, « æ », se propage partout. Quelle *différence* de degré entre les deux formes suffixales (l'-*ance* et l'-*ence*) de la substantivation du participe présent d'un verbe ? La question est complexe et passionnante, au moins linguistiquement. Pour introduire à une analyse plus substantielle, je cite les articles du « Petit dictionnaire des suffixes en français » de Danièle Morvan, in *Le Nouveau Petit Robert, version électronique* (<file:///Applications/Le%20Petit%20Robert.app/aide/Aide07.htm>, accessible à partir du logiciel ; ces notices sont aussi accessibles aux dernières pages de la version papier du *Nouveau Petit Robert* ou du *Robert pour tous*) :

« **-ance** Pour former des noms féminins. **1.** La base est un adjectif en **-ant**, **-ante**. *Arrogance, constance, reconnaissance, vaillance*. **2.** La base est un verbe (la base est celle de la forme de la 1^{re} personne du présent, ou

n'interdit pourtant pas une prise de parole subjective et autoréflexive de l'écrivain/théoricien sur l'insuffisance et le parasitage de l'expression. La deuxième phase de la question auctoriale se définit moins par sa révocation de l'auteur que par sa découverte fascinée d'un phénomène textuel et d'une scène langagière/linguistique de l'écriture.

Troisième phase : complexité

La conclusion pratique et théorique de l'installation d'une scène générale (intertextuelle et décentrée) de l'écriture au sein du phénomène littéraire n'est pas la simple expulsion de la figure auctoriale hors des cadres de l'interprétation. Un autre protagoniste réclame son droit à l'interprétation active du texte, voire à son élaboration, et effectue dans les années 70-80, acheminé par des théoriciens importants comme Umberto Eco, Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Stanley Fish, une entrée triomphale : le lecteur. La figure « lectorielle », fortement disséminée et dépersonnalisée pour lui faire éviter les mêmes pièges essentialistes qui avaient « permis » l'auteur-dieu, se rassemble en « communautés interprétatives » (*Is There A Text In This Class? The Authority of Interpretative Communities* de S. Fish), en « opérateurs poétiques et intersubjectifs » (Jauss et Iser, l'« école de Constance » et l'esthétique de la réception), en partenaire et en acteur interprétatif, « coopératif » du texte (le *Lector in fabula* d'Eco, approche sémiotique et pragmatique). Chez Barthes, pour y revenir brièvement, l'ultime conséquence d'une désaffection auctoriale n'est pas qu'une plongée analytique dans la richesse inépuisable du texte. Le lecteur est la concrétisation de l'intertextualité de l'écriture dans l'espace de circulation des signes, des textes et des images :

pour mes propres textes, lorsque je sens venir la possibilité d'inclure une sous-citation, et bien que je sache que ce soit au fond si banal, je deviens vite fiévreux d'arriver à ce point. Vite, vite, la citation. « Ouvrons sans tarder les guillemets » (on verra après ce que ça donne). Quant à la sous-sous-citation, ou citation de troisième degré, on comprendra que sa découverte ou son élaboration me propulse au comble de l'enthousiasme.

Le français contemporain, contrairement à l'anglais et à la plupart des langues je pense, a adopté un diagramme distinct pour marquer cette rare occurrence ('').

L'adoption est récente, elle date de quelques

de la forme de l'imparfait). *Alliance, appartenance, croissance, croyance, descendance, espérance, jouissance, méfiance, mouvance, naissance, nuisance, partance, suppléance, vengeance*. ◇ à **-ence**. ◇ Exception. La base est un participe présent : *échéance*. <lat. *-antia* : *-ans* (→ *-ant*, *-ante*) + *-ia*.> »

« **-ence** Pour former des noms féminins. 1. La base est un nom. [Avec **-esc-**] *fluorescence, phosphorescence*. [La base est un nom en **-ent**, **-ente**] *présidence*. 2. La base est un adjectif en **-ent**, **-ente** (ou en **-escent**, **-escente**). *Concurrence, immanence, opalescence*. 3. La base est un verbe (la base est celle de la forme de la 1^{re} personne du présent, ou de la forme de l'imparfait). *Exigence, ingérence, préférence*. [Avec **-esc-**] *dégénérescence*. ◇ à **-ance**. ◇ Le suffixe d'adjectifs correspondant est **-ent**, **-ente**. <lat. *-entia* : *-ens* (→ *-ent*, *-ente*) + *-ia*. REM. La plupart des noms français en *-ence* (comme *adolescence, affluence, exigence, résidence*) sont directement empruntés aux mots latins correspondants (en *-entia*).> »

« le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture¹ ». À condition, bien sûr, qu'on n'y reconnaisse pas un succédané coupable de la précedence auctoriale, devenue accessoirement descendance et dégénérescence. L'« origine » n'a pas à changer de pôle, mais à être purement et simplement désarticulée. C'est le sens de la conclusion de l'article de Barthes : « l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit² ». La figure lectorielle, dont on soupçonnait qu'elle put avoir été définie « par la négative » en rapport avec l'auctoriale, n'est donc pas plus personnalisable et appropriable que notre interprétation du nom d'auteur, présent partout et visible nulle part (figure de la « hantise »)... Mais est-il bien sûr que l'avènement d'une théorie sérieuse de la réception (de la « destination » du texte) ou de la lecture (de la « figure » du lecteur) contourne les risques théoriques évidents de l'essentialisation à rebours ? La troisième phase de la question auctoriale donne-t-elle un irrecevable :

« L'AUTEUR EST MORT, VIVE LE LECTEUR (maintenant...) ! » ?

Fanstasmé/spectralisé ou non par les théories qui commencent à s'y intéresser à partir des années soixante, le lecteur fait l'objet d'une *contextualisation*, c'est-à-dire d'une prise en compte de son environnement social et de son implication historique. Cet effort prend différentes formes dans la critique philosophique, littéraire et aussi sociologique de cette période :

— « sociologie de la littérature » (réunissant des penseurs aux méthodologies très différentes : Roger Escarpit, Lucien Goldman

décennies seulement et n'est pas encore pleinement comprise. Avant cela, disons pendant le dix-neuvième siècle et pour la majeure partie du vingtième, on se contentait pour les sous-citations de répéter les chevrons (« « » ») ou les guillemets « anglais » (« “ ” ” »). J'ai découvert ma première citation de troisième degré dans un livre de Pierre Daninos, *Le secret du major Thompson* (un bouquin absolument hilarant et délicieusement snob). J'en garde un excellent souvenir. Comme on peut avoir des souvenirs de voyage, on peut aussi avoir des souvenirs typographiques. Il était question chez Daninos d'une narration épistolaire au second degré, au milieu de laquelle, abruptement, un troisième person-

¹ « La mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 45.

² *Ibid.*

et le structuralisme génétique, Pierre Bourdieu et les notions de « champ », d'« habitus »...);

- « sociocritique »¹ (Claude Duchet, Edmond Cros, Pierre Zima et le concept de « sociolecte »; plus récemment, les travaux des Québécois Gilles Marcotte, Marc Angenot, Régine Robin, Pierre Popovic, Bertrand Gervais et de l'« école de Montréal », tous influencés par la poétique bakhtinienne et, dans une moindre mesure, par la sémiologie/sémiotique [concepts de « semiosis » ou de « semiosis sociale »]);
- herméneutique philosophique gadamérienne (en particulier le concept de « fusion des horizons », *Horizontverschmelzung*, dans *Vérité et Méthode*);
- esthétiques de la réception (*Rezeptionsästhetik*) et de l'effet produit (*Wirkungsästhetik*) chez Jauss et Iser (« école de Constance »);
- *Reader-Response Criticism* ou *Audience-Oriented Criticism* aux États-Unis (influencés par les théories de la réception);
- narratologie et sémiotique d'inspiration peircéenne (Eco);
- appréhension d'une « sémiosphère » culturelle polysémantique et interdiscursive (Iouri Lotman)...

Ces traitements du lectorat et de la réception ont en commun de vouloir poursuivre une théorisation active du phénomène littéraire, mais ajoutent au binarisme de l'opposition « célébration de l'auteur / mort de l'auteur » une complexité nécessaire. Interprétant parmi d'autres, l'auteur est à confronter avec ses lecteurs, virtuels ou actualisés, et ne dispose pas d'une priorité spéciale dans la prise en compte de nombreuses données socioculturelles et sociohistoriques, elles aussi très actives dans toute

nage prenait la parole, cité par un autre, cité par un autre. Pour chacun de ces trois niveaux d'élocution, c'était les diagrammes « » qui étaient employés, une formule réitérative qui assemblait une espèce de capharnaüm chevronné. Depuis ce temps, je n'ai jamais cessé d'être très attentif à ces occurrences proches de la mise en abyme, et j'en ai découvert plusieurs autres. Il y en a dans la version française des *Lusiades* de Camôens, dans les *Faux-monnayeurs* de Gide (de façon passablement célèbre je pense, Gide tenait au respect de sa ponctuation). Il y en a dans la fameuse introduction par Bertrand Russell du *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein. Citons-

¹ À distinguer de la sociologie de la littérature, comme y insiste énergiquement Pierre Popovic : « [La sociocritique] n'a rien à voir, que ce soit de près ou de loin, ni avec les enquêtes de la sociologie empirique ni avec les approches de la sociologie bourdieusienne. En clair, elle n'a pas pour but d'aller chercher dans des textes des transpositions plus ou moins fidèles de "la vie littéraire", pas plus qu'elle n'a pour ambition de prélever des éléments choisis de textualité pour les rattacher à des "stratégies" qui seraient toujours déjà latentes et justiciables de gestions de carrière, de prédispositions culturelles, de "prises de position dans le champ", de manœuvres de réseautage, de constitutions de chapelles, de modes prévisibles de socialisation et de toutes ces sortes de choses. » (« Situation de la sociocritique — L'École de Montréal », in *Spirale*, dossier « Pour la sociocritique : l'École de Montréal », n° 223, novembre-décembre 2008, p. 16.)

entreprise d'herméneutique textuelle. Avec Cage, nous verrons que la posture artistique emprunte à la fois au refus catégorique du principe auctorial et à la considération d'un important rôle interprétatif provenant du lecteur/auditeur/spectateur ; l'esthétique cagienne comporte toutefois une spécificité qui la rend plus radicale.

Une des voies modérées de cette « troisième phase » de la question auctoriale consiste donc en un compromis, ou une compromission : il y a bien un auteur, mais celui-ci n'est ni personnalisable, ni attributif, ni propriétaire de son œuvre, et son rôle interprétatif tient de la *figuration* (moins « figure » auctoriale que simple « figurant »). Qui plus est, il lui est devenu impossible de ne pas façonner et intégrer, c'est-à-dire de fantasmer et spectraliser à son tour, une figure complexe de lecteur : lectoriellité libre, chaotique, imprévisible. Sociohistoriquement influencé (mais jamais *déterminé* : il y a bien un « plaisir du texte », intime, épris de liberté et de folie¹), le lecteur est encore cet « attracteur étrange »², avec qui il est possible de collaborer à des trames communes, mais qui n'en reste pas moins « le fin mot de l'histoire ». À lui la signification dernière, le parachèvement de l'œuvre d'art, qui se trouve maintenant à l'« attendre » en quelque sorte. Suivant un mot célèbre, devenu une sorte de slogan de l'art contemporain : « Ce sont les REGARDEURS qui font les tableaux » (Marcel Duchamp³). Dans ce nouveau contexte d'approche, l'œuvre d'art

le, tiens. Cela survient à la fin du paragraphe :

[Début de la citation] Wittgenstein introduit ce sujet dans la formulation de sa position, selon laquelle toutes les fonctions moléculaires sont des fonctions de vérité. Il dit (5.54) : « Dans la forme générale de la proposition, une proposition n'apparaît dans une proposition que comme base d'une opération de vérité. » À première vue, poursuit-il, il semble qu'une proposition pourrait aussi apparaître d'autres façons, par exemple : « A croit p ». Il semble ici su-

¹ Chez Barthes, aphorismes jouisseurs d'une lecture-écriture désirante : « Lorsque le vieux mythe biblique se retourne, la confusion des langues n'est plus une punition, le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langages, *qui travaillent côte à côte* : le texte de plaisir, c'est Babel heureuse. / (*Plaisir/Jouissance* : terminologiquement, cela vacille encore, j'achoppe, j'embrouille. De toute manière, il y aura toujours une marge d'indécision ; la distinction ne sera pas source de classement sûr, le paradigme grincera, le sens sera précaire, révoquant, réversible, le discours sera incomplet.) // Si je lis avec plaisir cette phrase, cette histoire ou ce mot, c'est qu'ils ont été écrits dans le plaisir (ce plaisir n'est pas en contradiction avec les plaintes de l'écrivain). » (*Le plaisir du texte* [1973], in *Œuvres complètes, tome IV, 1972-1976. Livres, textes, entretiens*, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 1994, 2002, p. 219-220).

² Sur le plus célèbre des personnages de la théorie du chaos, j'invite à aller voir une documentation et une iconographie d'introduction, telles que celles-ci : <http://en.wikipedia.org/wiki/Attractor>, http://slide.nethium.pl/album_en.net?gNwADMfFmY, <http://www.chaoscope.org/> et http://wokos.nethium.pl/attractors_en.net.

³ Déclaration faite à Jean Schuster, d'abord publiée sous le titre « Marcel Duchamp, vite » dans *Le Surréalisme, même*, n° 2, 1957, reprise dans de nombreuses publications dont : *Marchand du sel* (édition de Michel Sanouillet réalisée avec la collaboration de l'artiste, Paris, Le Terrain Vague, coll. « 391 », 1958, 1959) et, plus récemment, *Duchamp du signe* (nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1999, « Regardeurs », p. 247-248, in « Alpha (B/CRI) tique ») : « Ce sont les REGARDEURS qui font les

textuelle, picturale ou autre se détache comme potentialité et comme virtualité à *actualiser* dans le temps et l'espace, suivant des déterminismes et des inflexions pratiquement imprévisibles.

De façon récente, il faut conclure à un retour massif du principe auctorial dans les études littéraires et dans les sciences humaines en général, malgré des décennies effervescentes de critique des pouvoirs symboliques. (Faussement, illusoirement) sécuritaires et rassurants, l'équation « un nom → un thème » et tous ses dérivés idéologiques (parmi lesquels, il faut consentir à nommer : « un corpus à analyser → une hypothèse d'analyse », « un nom [propre] d'auteur → un nom [commun] de concept », etc.) constituent les principales négations actuelles d'un principe d'écriture, pourtant actif à toutes les étapes du travail spéculatif¹. Par la bande, la production littéraire cagienne s'attaque à cette anamnèse inauthentique de la question auctoriale, qui ramène et réduit le texte au concept de « production géniale », à la question de l'originellité/originalité, au procès d'intention, à la biographie intellectuelle², au monologue univoque, bref à l'idée d'une provenance fixe. Avec une remarquable concision, l'entrée « Auteur » du *Dictionnaire des termes littéraires* résume l'*ironie pendulaire* de l'évolution historique de la question auctoriale ; paragraphe qui mérite d'être cité (« auctoriquement » ?) dans sa quasi-intégralité :

L'étroite association de la biographie de l'auteur et de son œuvre a donné lieu, dans les études littéraires, aux pratiques du positivisme et de l'interprétation freudienne des textes (v. psychologie de la littérature). Il a

perficiellement que la proposition *p* soit dans une certaine relation à l'objet A. « Mais il est clair que "A croit que *p*", "A pense *p*", "A dit *p*" sont de la forme "*p* dit *p*", et il ne s'agit pas ici de la coordination d'un fait et d'un objet mais de la coordination de faits par la coordination de leurs objets » (5.542). [*Fin de la citation*] (Bertrand Russell, « Introduction », in Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, traduction, préambule et notes de Gilles-Gaston Granger, introduction de Bertrand Russell, Gallimard, coll. « Tel », 1993, p. 24.)

J'ai placé les indicateurs pragmatiques ou les « didascalies »

tableaux. On découvre aujourd'hui le Greco ; le public peint ses tableaux trois cents ans après l'auteur en titre. Je m'intéresse beaucoup à ce qui peut s'écrire à propos de "la mariée mise à nu par ses célibataires, même". [...] » (p. 247).

¹ Note cavalière : une consultation rapide des travaux de recherche actuels (thèses, mémoires, cours, projets subventionnés...) en littérature dévoile le constat d'une autre adéquation : auctorialité → subventionnabilité.

² Sur la posture contemporaine de la « biographie » et de l'« anecdote », genres élevés à des statuts philosophiques, voir les positions théoriques énergiquement « anti-anti-intentionnalistes » d'un Michel Onfray dans la *Contre-histoire de la philosophie* et dans quantité d'autres publications, où l'analyse des « vies » de philosophes tient une place importante. En rupture radicale avec le poststructuralisme, la poétique contemporaine et la déconstruction, la démarche d'Onfray peut séduire par sa force, éminemment pédagogique, de « rétroaction ». Nous ne pouvons pourtant pas nous résoudre à partager sa confiance dans la systématique « l'homme → l'œuvre », ou : « vies → philosophies ».

fallu attendre les courants d'autonomie (première moitié du XX^e s.) pour que l'accent se déplace de l'auteur au texte (v. intentional fallacy). [...]

Malgré ces mises en cause radicales, les études littéraires ne parviennent à évacuer la notion d'auteur, repère toujours essentiel de l'histoire littéraire et de la critique. Aux yeux du lecteur commun, l'auteur continue de représenter un rapport métonymique de causalité vis-à-vis de son texte ; l'autorité reconnue à ce dernier repose sur la croyance à une intentionnalité cohérente et exprimée, si bien que toute donnée biographique dont peut disposer le lecteur l'aidera à composer l'image de l'auteur implicite. Il va de soi que la médiatisation de la littérature contribue puissamment à cet effet¹.

On peut dire en définitive que la fascination pour la figure auctoriale, pour l'idée d'un système de conduction linéaire du sens en littérature (vraisemblablement : auteur → œuvre → lecteur), est sans doute la première caractéristique d'une textualité cherchant à définir son unité, sa cohérence et sa destination. La textualité-objet, comme textualité *auctoriale* (appropriative, attributive, onomastique, univoque, etc.), fait passer la légitimité d'une transmission de contenu sous le prestige d'un nom et d'un pronom. Conçue comme « prise de parole » du texte, l'auctorialité agit (et est encore perçue) comme *porte-parole* d'une élocution confiante, d'un discours qui touche sa cible, d'un langage significatif qui convainc et fait comprendre. Or, il incombe de critiquer (de nouveau) la vraisemblance d'une origine/originellité/originalité dans le langage et dans toute prise de parole, et de réapprécier la valeur intertextuelle et dialogique des textes — la mêlée anarchique de *devenirs*, de processus, d'énergies contrastantes et de voix cacophoniques qui y règne. Il incombe d'avouer la *difficulté* du texte et de la théorie textuelle. Hors d'une confiance en un projet de rationalisation et de maîtrise du discours (et qui est le programme d'une « textualité-objet »), une autre écriture peut sans doute s'affirmer et s'élaborer, comme en utilisant la faillite (la faille, la brisure, la brèche) du modèle objectif et productif qu'elle contourne, par circonlocutions et circonvolutions successives. Il ne s'agit pas pour nous d'insister pour une autotélie stricte du langage (« tout

« [Début de la citation] » et « [Fin de la citation] » pour ne pas aggraver encore les choses par l'adjonction de *quatrième*s guillemets. On voit que la phrase qui nous intéresse dans la citation précédente est celle-ci :

[Début de la citation] « Mais il est clair que "A croit que *p*", "A pense *p*", "A dit *p*" sont de la forme " '*p*' dit *p*", et il ne s'agit pas ici de la coordination d'un fait et d'un objet mais de la coordination de faits par la coordination de leurs objets » (5.542). [Fin de la citation]

Il s'agit bien, à première vue, « technique-ment », d'une « sous-sous-citation », qui emploie 3 + 1 niveaux d'énonciation : 0) l'« Introduction » de Russell, 1) le texte cité de Witt-

¹ Hendrik van Gorp, Dirk Delabastita, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainier Grutman et Georges Legros, *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion Éditeur, coll. « Champion Classiques », série « Références et Dictionnaires », 2005, p. 52-53.

est dans le texte ») ou pour une sémiologie textuelle générale (« tout est texte »), qui réserveraient le texte aux analystes, linguistes et autres sémioticiens¹, mais d'insister pour une complexité à agir et à (é)prouver du processus de textualisation. Contre l'idée maîtrisée d'une « thèse » possible sur le texte, il existe un projet d'expression, et de délinéarisation de l'expression, qui fait place à l'*indétermination* dans l'œuvre, et aussi : à l'*écriture intrinsèque* dans la théorie littéraire. Il faut arriver à voir dans un projet de *désauctorisation* du texte (« Cage », nom commun à émasjusculer²) une approche *naturelle* de la textualité. Sous l'insigne d'un écart(ement/élément) du nom d'auteur, c'est ce qu'on souhaiterait aborder, avec la proposition textuelle et théorique cagienne.

genstein (situé ironiquement dans le même livre),
2) l'énoncé « A croit que *p* » ou « "*p*" dit *p* », et
3) le sous-énoncé « *p* ». Mais chaque niveau est légèrement différent de celui qui le précède et de celui qui le suit. Ce que cite Russell n'a pas la même teneur que ce que Wittgenstein « cite » lui-même : telle ou telle proposition, sous-propo-

¹ Voir à ce sujet les conclusions avantageusement nuancées sur la figure auctoriale des auteurs Maurice Couturier (*La Figure de l'auteur*, op. cit.) et Antoine Compagnon (*Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, chapitre 2 « L'auteur », op. cit.).

² « Émajusculation », fustigation du nom (propre, sale...) chez Derrida : « Ce que nous savons, ce que nous saurions s'il s'agissait ici simplement d'un savoir, c'est qu'il n'y a jamais eu, qu'il n'y aura jamais de mot unique, de maître-nom. C'est pourquoi la pensée de la lettre *a* de la différence n'est pas la prescription première ni l'annonce prophétique d'une nomination imminente et encore inouïe. Ce "mot" n'a rien de kérygmatisé [du grec κήρυγμα, *kêrugma*, « proclamation à voix haute », de κήρυξ, *kêrux*, « le héraut » : « qui concerne l'étude du message évangélique » ; sources : *Larousse* en ligne, « kérygmatisé », et Wikipédia, « Kérygme »] pour peu qu'on puisse en percevoir l'émajusculation. Mettre en question le nom de nom. / Il n'y aura pas de nom unique, fut-il le nom de l'être. » (*Marges - de la philosophie*, op. cit., p. 28-29) ; « Le grand enjeu du discours — je dis bien discours — littéraire : la transformation patiente, rusée, quasi animale ou végétale, inlassable, monumentale, dérisoire aussi mais se tournant plutôt en dérision, de son nom propre, *rebus*, en choses, en noms de choses. La chose, ici, serait la glace dans laquelle prend le chant, la chaleur d'une appellation qui se bande dans le nom. / [...] / L'acte de nomination "magnifiante", en quoi consiste-t-il ? donner à un nom propre la forme d'un nom commun ? ou l'inverse ? Dans les deux cas l'on dénomme, mais dans les deux cas est-ce approprier, exproprier, réapproprier ? Quoi ? / [...] / La chose : magnifique et classée, à la fois élevée au-dessus de toute taxinomie, de toute nomenclature, et déjà identifiable dans un ordre. Donner un nom, c'est toujours, comme tout acte de naissance, sublimer une singularité et l'indiquer, la livrer à la police. [...] / Arraisonner, c'est demander des papiers d'identité, une origine et une destination. C'est prétendre reconnaître un nom propre. Comment nommer sans arraisonner ? Est-ce possible ? / Quand Genet donne à ses personnages des noms propres, des espèces de singularités qui sont des noms communs majuscules, que fait-il ? Que donne-t-il à lire sous la cicatrice visible d'une émasjusculation qui menace toujours de se rouvrir ? S'il appelle Mimosa, Querelle, Divine, Yeux-Verts, Culafroy, Notre-Dame-des-Fleurs, Divers,

[ici, dans *Glas* : « exotexte » inscrit en corps plus petit, et *marginalisé*]

etc.,

arrache-t-il violemment une identité sociale, un droit de propriété absolue ? [...] » (*Glas*, op. cit., p. 11, 13 et 14). Voir également la proximité et parenté sémantique, phonétique, néologique de l'émajusculation avec l'« éructojaculation », conjonction *glottale* d'une « éructation » et d'une « éjaculation » : « le spasme saccadancé d'une éructojaculation » (*ibid.*, p. 138). — Danger inter- et contextuel : on n'en finit pas de *citer* le texte derridien...

Texte « de Cage » : processus de désauctorisation

L'approche cagienne de la composition artistique est à la fois une appréciation et une confrontation complexe de ce qui s'est respectivement nommé « auctorialité », « textualité », « lectoriellité »... « première », « deuxième » et « troisième » phases de la question auctoriale. Suivant cette disposition plus synchronique que diachronique — la théorie littéraire actuelle est un mélange complexe de positions « autoriales », « textualistes » et « lectorielles », et il est sans doute trop simple de maintenir ces regroupements stricts —, le « locus » privilégié de l'herméneutique textuelle était attribué à différents personnages du *dramatis personæ* littéraire. Tentons une fois de plus une synthèse historico-notionnelle de cet espace de tensions qui *donne corps* (et aussi corpus/corpora) à la théorie littéraire du vingtième siècle :

PREMIER ASSEMBLAGE. Pour une approche « auctoriale », le sens d'un texte est à ranger sous la précedence simultanément apparaissante et disparaissante (spectrale, fantomatique, hantante) d'un créateur, opérant une « force de gravitation » plus ou moins forte. Du côté des courants, mouvements et institutionnalisations se reconnaissant sous cette approche, on peut, sans trop de rigueur, citer :

- la théorie romantique du texte (et l'apparition d'un discours « littérature », d'une activité spécifiquement « littéraire ») ;
- l'historisme et la méthode de l'histoire littéraire nationale (suivant les travaux de Gustave Lanson en France), le biographisme, la critique « psychologue » (à la Sainte-Beuve) ;
- la critique psychanalytique (à partir des théories freudiennes de l'inconscient, du concept aux assises très littéraires d'« inquiétante étrangeté » [*Unheimlich*]), la critique thématique (« thématologie », très active en ce qui concerne les grands courants littéraires du XIX^e siècle : romantisme, réalisme, naturalisme, symbolisme) ;

sition, variable, etc. Le système citationniste n'est pas toujours un système gigogne, où chaque pièce s'emboîte dans sa suivante, pourvu que l'ordre d'« incrémentation » et d'« excrémentation » soit bien trouvé. Constatons que pour un même agencement de signes couplés — « “ ’ ” » — de très nombreuses inflexions de discours et d'énonciation sont exploitées. Le simple prélèvement d'un « altertexte » (noté « ») côtoie l'insistance rhétorique (notée « »), la dénomination (notée « ») et l'attention portée sur le signifiant (notée « »).

Mais reprenons plus rigoureusement la citation de Russell, et reconnaissons-la en effet *comme citation*, c'est-à-dire en l'encadrant des « marques d'usage ». *Dans notre texte à nous*, cela donne :

- l'interprétation « populaire » de la littérature (l'économie médiatique et mercantile des « best-sellers »¹, le système consécuteur des prix littéraires, le culte populaire des auteurs à succès, etc.) ;
- et une large part de la critique universitaire actuelle en sciences humaines (retour à la personnalité auctoriale et à un principe d'analyse posant « un nom, un thème » comme garantie de pertinence).

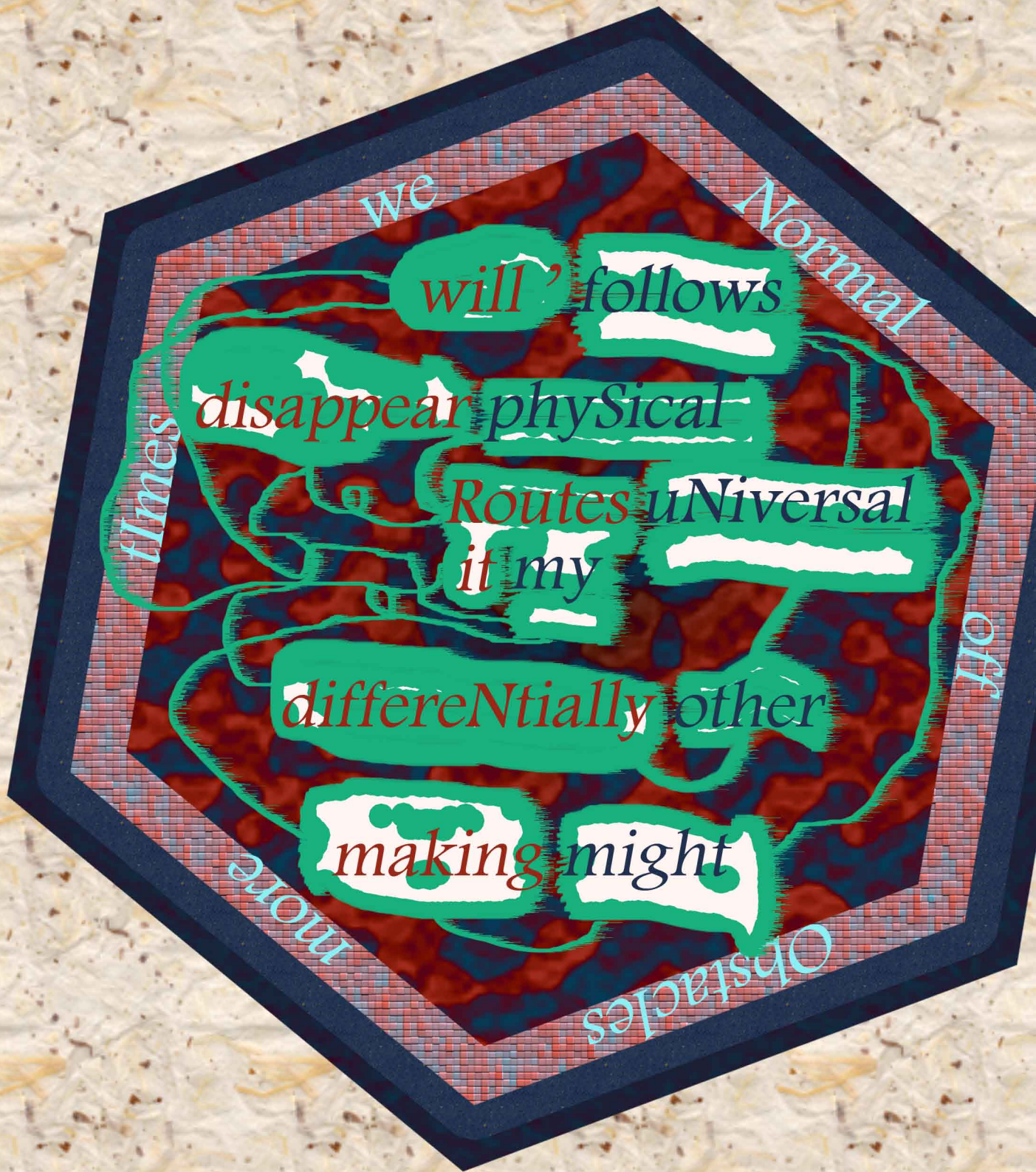
DEUXIEME ASSEMBLAGE. Pour une approche « textualiste », au contraire, le sens d'un texte n'est pas à chercher dans sa précédence personnalisable (auctoriale) ou dans sa consommation éventuelle (par un lecteur ou par des groupes de lecteurs plus ou moins unitaires), mais dans les mécanismes et les stratégies qu'il met lui-même en œuvre² pour signifier. Affranchi de ses déterminations satellitaires et de ses tentatives d'appropriation par des pouvoirs périphériques (naïvement : « mon livre veut dire... » et « j'ai pensé que ce livre voulait dire »), l'approche textualiste imagine un être autostructurant et « autopoïétique » (grec *poiêsis*, « création », et *poiein*, « fabriquer, produire, créer, faire [au sens de l'anglais *to make*] »), ou alors de communication, d'échanges intersémiotiques et de représentation du monde (chaque texte développant ou supposant une « *Weltanschauung* », une vision de [son propre] monde), ou alors le déploiement radical, quasi incommunicant d'une « non-origine », d'une « différence ». De façon très schématique, et bien que ces tentatives de listages soient toujours partiales, voire arbitraires, on reconnaît généralement pour cette approche :

- le structuralisme et le(s) formalisme(s) (groupe des formalistes russes, l'école de Prague, le *Close Reading* et le *New Criticism*) ;

« Wittgenstein introduit ce sujet dans la formulation de sa position, selon laquelle toutes les fonctions moléculaires sont des fonctions de vérité. Il dit (5.54) : "Dans la forme générale de la proposition, une proposition n'apparaît dans une proposition que comme base d'une opération de vérité." À première vue, poursuit-il, il semble qu'une proposition pourrait aussi apparaître d'autres façons, par exemple : "A croit *p*". Il semble ici superficiellement que la proposition *p* soit dans une certaine relation à l'objet A. "Mais il est clair que 'A croit que *p*', 'A pense *p*', 'A dit *p*' sont de la forme '« p » dit *p*', et il ne s'agit pas ici de la coordination d'un fait et d'un objet mais de la coordination de faits par la coordination de leurs objets" (5.542). »

¹ L'anglicisme est déplaisant et bien trop facile. Substituons-lui l'une des expressions suivantes : « succès de librairie », « livres à succès », « ouvrages à succès », « livres à gros tirage »... (suggestions d'*Antidote HD*).

² « Se mettre soi-même en œuvre » est en effet un processus important, autoréflexif et performatif, de la signification textuelle, du moins pour une approche « textualiste », « formaliste », intertextuelle », etc.



we

Normal

will? follows

disappear phySical

Routes uNiversal

it my

differenTially other

making might

times

off

Obstacles

more

- le poststructuralisme, la poétique et les théories intertextuelles en partie façonnées à partir du dialogisme bakhtinien (Tel Quel, Kristeva, Sollers, Barthes, Genette...) ;
- la sémiologie ou sémiotique textuelle (Barthes, Eco, et les linguistes Hjelmslev, Jakobson, Benveniste, Greimas, Courtès), la narratologie (Propp et sa *Morphologie du conte*) ;
- enfin, les propositions philosophico-littéraires de la déconstruction derridienne et de ses continuateurs (critique déconstructionniste française, *Yale Critics*).

TROISIEME ASSEMBLAGE. Pour une approche « lectorielle », ou proche de la personnalité virtuelle (intime ou collective) d'un « lecteur », le sens d'un texte n'a aucune actualité tant qu'il n'est pas soumis à une activité dynamique et « recréante » de lecture, rendu tangible et mesurable par elle. L'œuvre n'est plus ce qu'un créateur en fait, mais le décodage, le déchiffrement, le résultat du jugement esthétique, l'« événement » d'un regard appréciateur, qui à la fois recrée et se recrée¹. En art comme en littérature, le slogan contemporain s'impose : c'est le regardeur/liseur qui fait l'œuvre (qui fait l'art), ce qui situe le jugement esthétique, et même toute la pratique artistique, « en aval », à l'intérieur d'une pratique de « réception-recréation-récréation ». C'est dans l'interprétation que se joue l'essence (disséminée, éclatée, carnavalisée) de l'œuvre d'art. L'approche lectorielle trouve ses lettres de noblesse et concerne, en des approches très différentes (en partie déjà abordées au cours de la partie précédente) :

- les théories de la réception et de la lecture, l'école de Constance (Jauss et Iser, Roman Ingarden et *L'œuvre d'art littéraire*) ;
- l'approche sémiotique peircéenne de la lecture, « coopération interprétative » entre figures d'auteur et figures « idéales » de lecteur (Eco) ;

En citant un
morceau de
texte qui abrite
trois niveaux de
citations (typo-
graphiquement
indiqués), on se
retrouve soi-
même avec un
quatrième ni-
veau de citation,
qu'il incombe
de bien mar-
quer. J'ai choisi
ici le modèle
« décroissant »
déjà cité (« ... " ...
' ... « ... " ... ' ... →
... ← ... ' ... " ... »
... ' ... " ... »), et
j'ai donc opté
pour l'emploi
des mêmes che-
vrons ouvrants
et fermants pour
le premier et le
quatrième ni-
veau. Il y a bien
ici une sorte de
rococo typogra-
phique ou de
maniérisme
citationniste. Je
remercie Russell
et Gallimard de
m'avoir offert
cet ordre spécial
de délectation
typographique.

J'ai trouvé pire /
mieux. Quel
ravissement j'ai
éprouvé au
moment de faire
la découverte
que je
m'apprête à
citer... Dans la
traduction en

¹ Sous-titre tout en espacements du recueil de l'OuLiPo *La littérature potentielle* (Gallimard, coll. « Folio Essais », 1973) : « (Créations Re-créations Récréations) ».

- la narratologie contemporaine (Genette, Todorov) et l'approche « sémio-pragmatique » (Eco, *bis* ; Vincent Jouve) ;
- l'herméneutique philosophique (Gadamer, Ricœur) ;
- la réponse américaine aux esthétiques de la réception et de l'effet produit (*Reader-Response* et *Audience-Oriented Criticisms*) ;
- la littérature postmoderne, la « métafiction » et leurs théorisations (Patricia Waugh, les écrivains-théoriciens John Barth, Italo Calvino, Umberto Eco, Vladimir Nabokov, etc.) ;

ce à quoi il faut ajouter la considération des pratiques de lecture et d'interprétation des objets culturels dans un contexte dynamique de culture et de socialisation : sociologie de la littérature ; sociocritique ; études féministes, théorie critique, *Queer Theory*, *Gender Studies*, *Performance Studies*, études postcoloniales¹...

français par Alexandre Vialatte et revue par Claude David du *Procès de Franz Kafka* (Gallimard), on trouve le texte suivant, qui contient un bon nombre de citations du troisième type (notées par la succession « “ ’ ” ») ; je cite, en élaguant le texte pour n'en arriver qu'aux points critiques qui nous intéressent :

¹ Filtrat bibliophilique — Sur cette proposition en trois parties (bien sûr insuffisante), on peut consulter, entre autres recensions : l'ouvrage collaboratif *Histoire des poétiques* de Jean Bessière, Eva Kushner, Roland Mortier et Jean Weisgerber, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Fondamental », 1997 ; *The Blackwell Guide to Literary Theory* de Gregory Castle, Blackwell Publishing, coll. « Blackwell Guides to Literature », 2007 ; le classique *Literary Theory: An Introduction* de Terry Eagleton, The University of Minnesota Press and Blackwell Publishers, 1983, 1996 ; *Literary Theory: A Very Short Introduction* de Jonathan Culler, Oxford University Press, coll. « Very Short Introductions », 1997 ; l'essentiel *Démon de la théorie. Littérature et sens commun* d'Antoine Compagnon, Seuil, coll. « Points Essais », 1998.

— Sur la question auctoriale en particulier, en plus des articles incontournables de Barthes (« La mort de l'auteur ») et de Foucault (« Qu'est-ce qu'un auteur ? »), on peut consulter, comme je l'ai souvent fait : *L'auteur*, introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie par Alain Brunn, Paris, GF Flammarion, coll. « GF Corpus », série « Lettres », 2001 ; Maurice Couturier, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1995 ; Bernard Edelman, *Le sacre de l'auteur*, Paris, Seuil, 2004 ; Andrew Bennett, *The Author*, London and New York, Routledge, coll. « The New Critical Idiom », 2005 ; Carla Benedetti, *The Empty Cage: Inquiry Into the Mysterious Disappearance of the Author*, translated by William J. Hartley, Cornell University Press, 2005 ; Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, in *Romantismes français I*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1996, 2004 ; Eric Donald Hirsch, Jr., *Validity in Interpretation*, New Haven and London, Yale University Press, 1967 ; Marie-Pier Luneau et Josée Vincent (éd.), *La fabrication de l'auteur*, Québec, Nota bene, 2010.

— Sur la question textuelle et intertextuelle, le corpus est immense, mais on peut citer : Bruce Andrews et Charles Bernstein (éd.), *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, coll. « Poetics of the New », 1984 ; Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema et Eva Kushner, *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Fondamental », 1989 ; Jean Bessière, *Principes de la théorie littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2005 ; Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1995 ; Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1982 ; Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1965 ; Emmanuel Fraisse et Bernard Mouralis, *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001 ; Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982 ; Roman Ingarden, *L'œuvre d'art littéraire*, traduit de l'allemand par Philibert Secretan avec la collaboration de N. Lüchinger et B. Schwegler, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983 ; Kristeva, Julia. *Σημειωτική* [*Sémèiōtikē*]. *Recherches pour une sémanalyse* (« extraits »),

giving up making choices. But my choices consist in choosing what questions to ask¹. »

... en contact avec la passion textuelle, dont elle modifie l'objectivité, le projet de signifier un contenu :

« chance operations are not mysterious sources of the “right answers.” They are a means of locating a single one among a multiplicity of answers, and, at the same time, of freeing the ego from its taste and memories, its concern for profit and power, of silencing the ego so that the rest of the world has a chance to enter into the ego's own experience whether that be outside or inside². »

« *I-VI* continues an ongoing series, of which *Themes and Variations* was the first, and *Anarchy* is the most recent, to explore a way of writing which though coming from ideas is not about them, or is not about ideas but produces them³. »

... en contact avec la passion lectorielle, dont elle se souhaite proche :

« [Interviewer:] *But isn't it important for a poet to make sense?*

[Cage:] Just the opposite. A poet should make nonsense. *Why?*

Well, for example, if you open *Finnegans Wake*, which is I think without doubt the most important book of the twentieth century, you will see that it is just nonsense. Why is it nonsense? So that it can make a multiplicity of sense, and you can choose your path, rather than being forced down Joyce's. Joyce had an anarchic attitude toward the reader so that the reader could do his own work.

Do you write with intent?

People read thinking I'm doing something to them with my books. I'm not. They're doing something to themselves. . . . What intention could I have possibly had in writing *Empty Words*⁴? »

pas le laisser
entrer en ce
moment.
L'homme réfléchit et demande alors s'il pourra entrer plus tard.
'C'est possible, dit la sentinelle, mais pas maintenant.' [...] 'Que veux-tu donc encore savoir ? demande-t-il, tu es insatiable. — Si tout le monde cherche à connaître la Loi, dit l'homme, comment se fait-il que depuis si longtemps personne que moi ne t'ait demandé d'entrer ?' Le gardien voit que l'homme est sur sa fin et, pour atteindre son tympan mort, il lui rugit à l'oreille : 'Personne que toi n'avait le droit d'entrer ici, car cette entrée n'était faite que pour toi, maintenant je pars, et je ferme [la porte]'. » [...] — Tu connais mieux l'histoire

¹ Robin White (intervieweur), « John Cage », in *View I*, n° 1, avril 1978, cité in *ibid.*, p. 17.

² « Preface to “Lecture on the Weather” » (1976), in *Empty Words: Writings '73-'78*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1981, p. 5.

³ « Introduction », in *I-VI: MethodStructureIntentionDisciplineNotationIndeterminacyInterpenetrationImitationDevotionCircumstancesVariableStructureNonunderstandingContingencyInconsistencyPerformance. The Charles Eliot Norton Lectures, 1988-89*, op. cit., p. 2. J'italise (ce leitmotiv apparaît un peu partout dans les écrits de Cage, dans les introductions et avant-propos des recueils *X: Writings '79-'82* et *Composition in Retrospect*, par exemple).

⁴ Lisa Low (intervieweur), *Boston Review*, juillet 1985, cité in Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, op. cit., p. 152-153.

À travers une série de destitutions des concepts habituels et des figures autoritaires de la tradition esthétique, Cage introduit dans le langage de l'art une néologie située, de prime abord, sous le signe de la contradiction et de la négation. Trois stratégies néologiques sont concevables — et ici, rappelons-le, la néologie s'appliquera toujours à la fois aux mots et à leur conceptualisation (*neos* et *logos/logia* : à la fois « nouveau discours » et « nouvelle science », « nouvelle parole » et « nouvelle théorie ») :

- des termes convenus sont dotés de nouvelles définitions (« méthode », « structure », « discipline », « notation », « improvisation », « expérimental », « performance », « forme »...) ;
- une rigoureuse (mais également *joueuse*) antonymie s'opère (intention → non-intention ; organisation → non-organisation ou désorganisation ; activité → non-activité ; détermination → indétermination ; continuité → discontinuité ; structure → structure variable ; compréhension → non-compréhension ; unité → multiplicité ; forme → performance...) ;
- de nouveaux mots, locutions ou expressions sont inventés pour décrire de nouvelles réalités formelles, de nouvelles orientations de travail (« mésostiches », « *musicircus* », « *purposeful purposelessness* »¹, « *no-ego* », « *no-mind* », « *chance operations* »², « *silence* »...).

que moi et depuis plus longtemps », dit K.
[Fin de la citation]

La citation ne se présente pas ainsi dans les autres traductions en français du *Procès* que j'ai consultées (Flammarion, Le Livre de Poche, Pocket...) : toutes se servent des alinéas pour remplacer les deux premiers niveaux de citations (le dialogue entre K. et l'abbé, puis la narration de l'abbé) et des guillemets ordinaires (« ») pour les quelques dialogues situés à l'intérieur de la narration de l'abbé. Côté « monomanie typographique », on a donc moins de plaisir avec ces éditions-là. Laissons-les donc de côté, et

¹ Que nous pourrions traduire par « non-intentionnalité intentionnelle ».

² Traductions possibles : « mécanismes aléatoires », « stratégies aléatoires », « méthodes aléatoires » ; « aléation » ou « aléatorisation » (latin *alea*, « jeu de dés », puis simplement « dés » [cf. l'aphorisme de Jules César *alea jacta est*, « les dés sont jetés »] et *aleatorius*), et même « randomisation » (de la locution anglaise *at random*, du vieux français *randon*, *randum*, « ruée rapide », « désordre »), sont aussi envisageables. Le mot « hasard » (aussi : « jeu de dés », via l'arabe *az-zahr* et l'espagnol *azar*) vient à l'esprit, mais doit sans doute être utilisé avec prudence. « Méthode(s) stochastique(s) » et « stochastisme » (grec *stokhastikos*, « qui vise bien », « habile à conjecturer », de *stokhazesthai*, « viser », « conjecturer », et *stokhos*, « but ») appartiennent à d'autres contextes (mathématique statistique, mécanique quantique, météorologie, théorie des jeux de John von Neumann, musique du compositeur contemporain Iannis Xenakis...). (Sources : *Dictionnaire historique de la langue française*, *Nouveau Petit Robert*, *Chambers Dictionary of Etymology*, *Antidote HD*.) — Ici et là, le présent texte a utilisé une application pour iPad nommée « Alea Jacta Est » (voir bibliographie) et qui mime un jeu de six dés. Les propositions aléatoires du site RANDOM.ORG nous ont aussi intéressé.

On peut évaluer les attaques de cet ancien/nouveau vocabulaire sur la question de l'autorité textuelle suivant trois axes importants de la pratique littéraire de Cage : dépossession (de la tâche auctoriale), indétermination (des mécanismes de composition) et trivialisation (des contenus et de leurs exigences thématiques).

Dépossession

La poétique cagienne — celle que présentent et illustrent les recueils *Silence*, *A Year From Monday*, *M*, *Empty Words*, *X*, *Composition in Retrospect, I-VI*, *Anarchy...* qui est le « corpus officiel » de Cage (mais on a abordé les difficultés de cette « incarnappelation ») — est d'abord une entreprise de désinvestissement et d'invalidation, de désattribution et de dépossession des structures ordinaires de pouvoir. Or, si l'auctorialité est l'application dans le domaine des biens culturels et artistiques d'une « gouvernementalité » surplombante, si l'auteur corporalisé ou figuré s'avère souvent être un « despote de papier », leur influence et leur présomption de pouvoir provient d'abord d'un principe d'appropriation et de possessivité. Telle est la croyance ordinaire : le texte, pour signifier, a déjà appartenu à son antécédence créative. Caricatures d'investitures, attribuant le roman à son italique : *Un Roman* d'Un Auteur, *Un Essai théorique* par Une Autorité, *Un nom commun* par Un Nom Propre. Seconde croyance ordinaire : la seule idée, pour s'appeler, a déjà jailli d'un contexte nominalisé et historialisé. Fusions nécessaires entre onomastiques communes et propres : « ironie socratique », « dialectique hégélienne », « déconstruction derridienne », « écoles » de Constance, de Francfort, de Prague, de Montréal, « théories » de la réception, de la rétroaction, de la communication, du texte... groupuscules onomastiques et toponymiques apparus comme s'il était impossible de théoriser sans eux. Pour une vision « auctoriale » de la signification, le monde ne semble pouvoir livrer la multitude de ses informations, la densité de son contenu, l'originalité des messages de ses porte-parole que dans le cadre d'une *politique linguistique de l'attribution*. Idéologiquement, syntaxiquement, la

consacrons-nous à la proposition d'édition Gallimard.

Exactement comme avec l'exemple de l'introduction de Russell dans le *Tractatus*, on pourrait insister pour inclure cette citation dans le corps de notre texte (pour la seule raison qu'elle nous plaît, ou qu'elle est requise par notre analyse) en la marquant des bons indicateurs de citation. On aurait donc quelque chose comme :

« [...] “[...] ‘[...]’ [...]”
« [...] » [...]’ [...]”
[...] »,

c'est-à-dire, en libellant chaque
« [...] » :

« [citation du
texte de Kafka]
“[dialogue entre
K. et l'abbé]
‘[narration de
l'abbé]
« [dialogues entre
l'homme de
la campagne et la
sentinelle] »
[narration de
l'abbé (suite)]’
[dialogue entre
K. et l'abbé
(suite)]” [citation
du texte de
Kafka (suite)] ».

reconnaissance d'un régime littéraire suppose encore une logique semblable : auteur → œuvre/livre/texte → lecteur, et aussi : voix → message → auditeurs ; peintre → tableau → regardeur ; monde communicant → canaux de passage de l'information → monde communiqué ; etc. Il y a là des moments d'émission et des moments de réception, des personnalités offrantes et des audiences consommantes. Le système de l'auctorialité, on le pressent, est proche d'une productivité capitaliste, décrite dans *L'Anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari, qui imagine des positions d'idéation et de possession, des contre-positions de consommation et de réception, et de multiples canaux et supports mécaniques pour faire passer la marchandise. À la différence que l'auctorialité ne s'appréhende pas comme processus circulaire et circulatoire (productions de productions, machines de machines : « Ça fonctionne partout, tantôt sans arrêt, tantôt discontinu. Ça respire, ça chauffe, ça mange. Ça chie, ça baise¹. »), mais comme chaîne de montage à la fois supposant et faisant advenir l'unité, la personnalité, le moi génial et engendreur (*autoengendreur* : « et chaque fois le sujet crie "C'est moi, c'est donc moi !" »²). Dans la systématique auctoriale, les positions de pouvoir sont complémentaires et se légitiment l'une l'autre. Alimentation fluviale régulière d'une roue à aubes conceptuelle : l'auteur produit un texte qui, devenant œuvre, lui appartient sous sa forme virtuelle et reproductible ; le texte, imprimé, lu, provient d'un auteur, dont il réaffirme le statut originel/original ; le lecteur, consommant une version physique du texte, ou le reconnaissant comme texte via une sémiose sociale³, approuve un produit-livre, un producteur-auteur. Pour une vision auctoriale de la textualité, « le monde est fait pour aboutir à un beau livre » (Mallarmé⁴),

Mais cela, l'édition de 2004 par la collection « La bibliothèque Gallimard » le fait pour nous, assemblant par là le seul exemple manifeste que je connaisse d'une citation de quatrième degré – *and believe me, I've looked*.

Comment cela se passe-t-il ? Très simple : le dossier pédagogique que prépare cette édition a la bonne idée de citer, comme nous venons de le faire, une des répliques des personnages de la narration que fait l'abbé à K. Il s'agit simplement d'un « Florilège » de citations importantes du roman, situé au tout début du livre (p. 4), et dont chacun des prélèvements commence logiquement par les

¹ Ouverture écumante de : Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie I : L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972/1973, p. 7.

² *Ibid.*, p. 28.

³ *TopoŒrumeurs* de la reconnaissance textuelle : « il faut avoir lu les classiques », « l'*Odyssée*, la *Bible*, les contes de fées, tout le monde connaît, personne ou à peu près n'a lu », « un mythe, c'est une histoire que tout le monde connaît sans jamais ne l'avoir lu, sans jamais savoir d'où cela provient »... il y a bien un environnement littéraire hypersémiotique, ou « sémiosphère », qui transforme même l'analphabète en avide lecteur.

⁴ Stéphane Mallarmé, *Proses diverses. Réponses à des enquêtes. Sur l'évolution littéraire*, cité in Pierre Oster, *Dictionnaire de citations françaises*, Paris, Dictionnaires Le Robert, coll. « Les Usuels », 1993, 2006, p. 615. De la part de l'auteur du grandiose et quasi imaginaire « Livre », la citation est bien sûr placée dans un contexte

soit, mais à un livre signé, titré et (éventuellement) lu. Ce qui est aussi une manière de penser le « livre » suivant l'équation synchronique et additive : « nom auctorial + statut textuel + lecture »¹.

Or, dans les écrits de Cage, qui souvent « hésitent résolument » entre l'essai et la narration, et qui par là ne choisissent jamais de genre fixe (authentique « oxymorique » du genre littéraire), la matière du monde n'est pas soumise à l'appropriation par la personne, mais plutôt intégrée à une dépossession par le langage. Ce souci de déprise et de coupure, donc d'affranchissement face à l'ordre des pouvoirs et aux tentatives d'encagement du langage, apparaît dans un texte important du recueil *Silence*, « Lecture on Nothing » (1959), dont l'espacement typographique *cadencé* formalise une authentique « partition textuelle », difficilement citable² : « Our poetry now is the reali-zation that we pos-sess nothing . Anything therefore is a delight (since we do not pos-sess it) and thus need not fear its loss .³ » La dispersion typographique du texte constitue déjà un bris de

divines marques
chevronnantes et
chevrotantes :
« ». Or, voici la
manière particu-
lière avec la-
quelle se pré-
sente la sous-
sous-sous-
(sous-)citation
qui nous
concerne dans le
livre de Galli-
mard :

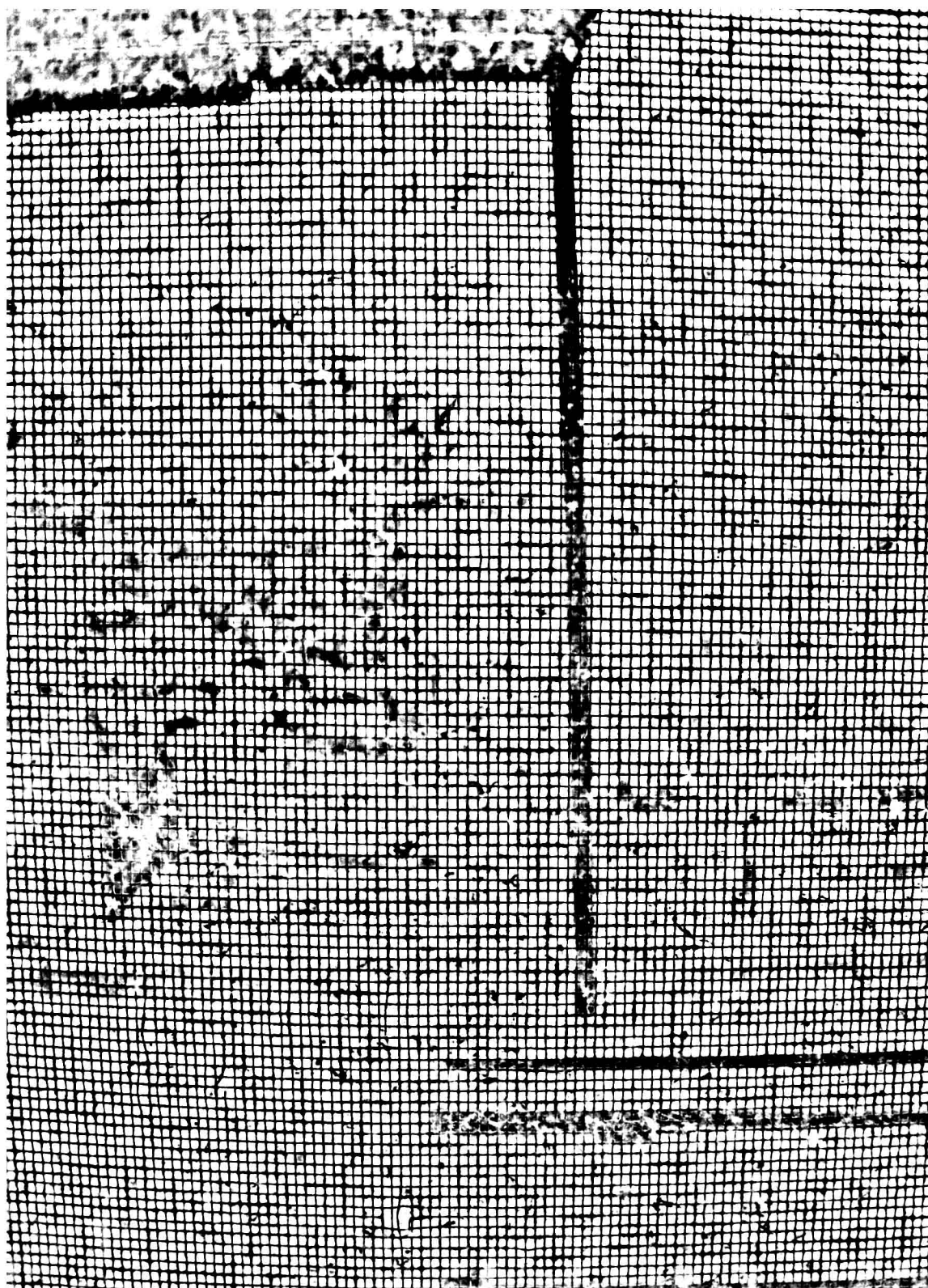
[Début de la
citation]
« 'Personne que
toi n'avait le
droit d'entrer ici,
car cette entrée
n'était faite que
pour toi, main-
tenant je pars, et
je ferme [la
porte]'. » [Fin de
la citation]

contraire aux conceptions mallarméennes du texte. Car Mallarmé écrit par ailleurs : « mon travail personnel qui, je crois, sera anonyme, le Texte y parlant de lui-même et sans voix d'auteur. » (*Proses diverses. Autobiographie*, cité in *ibid.*, p. 614). On pourrait argumenter qu'historiquement la « désauctorialisation », ou du moins la réorientation de l'œuvre littéraire vers sa matérialité immanente (sa textualité) plutôt que vers son originalité personnalisable (l'auteur), commence avec les prises de positions de Mallarmé (puis d'un Paul Valéry lisant Mallarmé...).

¹ Sur l'« objet livre », à la fois physique et virtuel, notionnel et conceptuel, voir parmi une bibliographie immense ces deux monographies très différentes : *Enmanuel Levinas. La question du livre*, sous la direction de Miguel Abensour et Anne Kupiec, Actes du colloque « Emmanuel Levinas et la question du livre » (Ardenne, 2006), Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), 2008 ; et *The Book History Reader*, edited by David Finkelstein and Alistair McCleery, second edition, London and New York, Routledge, 2002, 2006.

² Nous reviendrons au cours des parties suivantes sur la spécificité de cette « dystypographie » cagienne (comme on parle ailleurs de « dyslexie », de « dyscalculie », de « dysesthésie », de « dysgraphie », de « dyskinésie », de « dysorthographe » ou encore de « dysacousie »), et sur ses nombreux effets de sens. Il va sans dire que la « dystypographie » n'est pas une réelle dysfonction, bien qu'elle en feigne souvent le symptôme.

³ John Cage, « Lecture on Nothing », in *Silence: Lectures and Writings*, op. cit., p. 110. La typographie employée ici ne fait pas complètement justice à l'original ; on y perd, entre autres caractéristiques, la précision des alignements verticaux, le jeu réel des blancs... Voir l'original, donc. — Les traits d'union allongés (ce sont, à proprement parler, des « tirets demi-cadratin » et non des traits d'union : *reali-zation* et non *reali-ization*) appartiennent au texte original et respectent sa division en mesures. Ils sont un peu l'équivalent, en notation musicale, d'une liaison entre deux notes séparées par une barre de mesure. — Note dans la note : Sur l'emploi souvent banalisé (si tant est qu'il est aperçu) des tirets plein ou demi-cadratin, je propose de lire les rappels normatifs du « Point de langue » Antidote du 30 août 2005 : « Des tirets plus ou moins étirés », accessible en ligne : http://www.druide.com/points_de_langue_28.html, ainsi que, pourquoi pas ?, le chapitre 6 sur le tiret du *Traité de la ponctuation française* de Jacques Drillon (Gallimard, coll. « Tel », 1991, p. 329-340), où l'on peut apprendre entre autres informations l'étymologie utile du mot « tiret » : « Peut-être d'un croisement du



87, rue Saint-Philippe, Montréal — fenêtre est

linéarité sur lequel il faudra consacrer une réflexion suffisante. Mais sur le plan du statut auctorial, de l'idée qu'une œuvre littéraire émane d'une intention (personnalisable) et d'un projet (de rationalisation ou d'expression), cette « Conférence sur Rien » représente d'emblée une échappée importante. L'emploi dans l'extrait de la première personne du pluriel (« we ») n'a ici rien d'académique et encourage une certaine communauté de discours : ceci est *notre* poésie, *notre* consensus poétique et esthétique. Suivant la citation, la poétique peut être perçue en elle-même comme la réalisation d'une non-possession, comme la performance d'une « inauctorialité ». Ce n'est donc pas un rapport d'attribution et de possession qui lie l'artiste à son œuvre ; ce lien diffus est plutôt la mise en branle de son impossibilité, de sa vacuité, ou de son inintérêt, ce qui représente en soi-même le motif suffisant d'une prise de parole : *this is a lecture on nothing*. Rendu inopérant et impuissant, inattribuable et impossessif, passant de nom propre à nom commun (de « Cage » à la simple « cage », d'un improbable « cagianisme » à l'« encagement » ou à la « sortie de cage », bref de l'étrangeté à la familiarité), le nom d'auteur (déchu) cède son potentiel expressif au jeu de langage, éminemment associatif, métalinguistique et métacommunicationnel. Un jeu qui, en une ritournelle *autopoïétique* de plusieurs pages et de plusieurs mesures, traverse avec une certaine négligence le « contenu » affiché et escompté du discours : « Here we are now at the beginning of the third unit of the fourth large part of this talk. More and more I have the feeling that we are getting nowhere. Slowly , as the talk goes on , we are getting nowhere and that is a pleasure . [... *ici, de nombreuses répétitions incrémentielles...*] If anybody is sleepy , let him go to sleep .¹ » Cette licence de structure, qui transforme l'élocution en rituel et en ritournelle (appelant une sorte de « schizophrénoanalyse », elle aussi

D'un point de vue purement typographique, la situation est épineuse, voire insoluble, et Gallimard choisit d'évacuer certains problèmes. Premier problème : il s'agit bien d'un quatrième niveau de citation, pour lequel le texte use pourtant des ' ', en principe réservés au troisième niveau ; on peut en déduire que Gallimard a estimé qu'en dépassant deux niveaux de citations, le texte pouvait employer les guillemets anglais simples. (L'occurrence est si rare que bien sûr cette attitude se justifie.) Deuxième problème : les signes intermédiaires de la citation ont disparu ; aucune trace des niveaux un et deux de la citation d'origine (le dialogue entre K. et l'abbé + la narration de

germanique “*teran*” (“arracher”) et du latin “*gyrare*” (“tourner”) » p. 329)... mais d'autres sources disent « du latin *tirare*, déchirer en tirant » (*Antidote HD*). Je ne vois pas de raison de ne pas employer cette intéressante typologie et taxinomie à la tâche théorique et artistique.

¹ *Ibid.*, p. 119-120. Encore une fois, nous reviendrons sur les conséquences théoriques et pratiques de cette circularité, en apparence insignifiante, du discours de Cage.

would like to be somewhere else. [...] Originally we were nowhere ; and now, again , we are having the pleasure of being slowly nowhere. If anybody is sleepy , let him go to sleep .¹ » L'extrait développe une permissivité et une liberté de sentiment, qui est bien la marque avant-coureuse d'une double « déprise » : à l'art de se déprendre du dogme de la personnalité expressive (auctorialité) répond une technique de désertion de contenu, ou de la métamorphose de celui-ci en principe formel, en articulation de « néants pacifiques » et de « silences inventifs ». Le pronom reste (*I, we*), mais sa tâche de signification a à se déprendre de ses tâches habituelles de signification et de *garance*, de pertinence et d'*autorité*. Ce « Discours sur Rien »² aura d'ailleurs commencé par l'injonction paradoxale d'un vacuum à emplir (mais de quoi, sinon de silences ?), d'une absence à perpétuer (et jusqu'à quand ? après tout : « If among you are those who wish to go get somewhere , let them leave at any moment .³ », et, si l'ennui s'aggrave : « If anybody is sleepy , let him go to sleep .⁴ »). Introduction à (la possibilité expressive d') un discours sur rien : « I am here , and there is nothing to say . [...] What we re-quire is silence ; but what silence requires is that I go on talking .⁵ ». La conséquence directe de la dépossession de l'auteur au regard de sa production textuelle, c'est l'indétermination de la visée d'un discours, d'un message, d'un texte. Ouvrage de construction et de forme, d'hésitation et de recommencement, le texte cagien affiche de prime abord un principe agissant de non-finalité, de non-téléologie, d'indéterminabilité. Cela l'ouvre

proposée plus haut, et qui peut se noter : « ... “... ‘... “... “... ‘... → ... ← ...’ ...” ... » ... ». À noter que je n'ai pas inséré de « [...] » dans les essais précédents, ce qui aurait aussi pu (dû ?) se faire, mais non sans alourdir substantiellement un texte déjà typographiquement et ponctuellement lourd.

Il va sans dire que, *dans notre texte à nous*, cet « hapax citationniste » qu'est la citation 5 du « Florilège » du *Procès de Kafka* dans la collection « La bibliothèque Gallimard » (→ hapax : « Attestation isolée ; mot, expression, forme, emploi dont une seule apparition a été relevée dans un

¹ *Ibid.*, p. 121-122. Retour ponctuel de la rengaine, du leitmotiv ou du refrain : « If anybody is sleepy, let him go to sleep ». À l'époque, la stratégie réitérative, répétitive, autoréflexive n'a pas plu à tous, comme l'auteur le relate en introduction du recueil, sourire en coin : « Jeanne Reynal, I remember, stood up part way through, screamed, and then said, while I continued speaking, “John I dearly love you, but I can't bear another minute.” She then walked out. » (« Foreword », in *ibid.*, p. ix). C'est le genre d'anecdotes qui se *répètera* (justement) plusieurs fois dans les narrations et les entrevues de Cage.

² C'est la traduction française du titre de la conférence, un choix qu'on peut critiquer (s'agit-il bien d'un « discours » ?) ; voir *Silence. Discours et Écrits*, traduit de l'américain par Monique Fong, Paris, Denoël, coll. « X-trème », 1970, 2004, p. 68-82.

³ *Ibid.*, p. 109.

⁴ *Ibid.*, p. 119-123 *passim*.

⁵ *Ibid.*, p. 109.

dés, des carrés magiques et des cartes astronomiques (*star maps*) fait rapidement place à l'utilisation du Yi King (en anglais *I Ching*¹) et à sa technique divinatoire qui utilise une base de 64 hexagrammes. La découverte sera déterminante dans le travail de Cage, qui exploitera la proposition combinatoire de l'ouvrage dans presque tous les aspects de son œuvre subséquente, d'abord de façon conservatrice (brassage de pièces de monnaie ou technique traditionnelle des « baguettes d'achillée »), puis sous une forme informatique plus efficiente (programme « IC », conçu en langage C par Andrew Culver²). Cage, en entrevue, explique à la fois la technique et la signification de son utilisation du Yi King :

The number 64, which is the number that the *I Ching* works with—I found a way of relating it to numbers which are larger or smaller than 64 so that any question regarding a collection of possibilities can be answered by means of the *I Ching* which I now have computerized, so that I can very quickly do something using the *I Ching* actually as a computer. [...] So I have a great supply of answers to questions which I have not yet asked³.

If I ask the *I Ching* a question as though it were a book of wisdom, which it is, I generally say, “What do you have to say about this?” and then I just listen to what it says and see if some bells ring or not⁴.

La « banque de résultats » que procure le Yi King, désinvestie de toute orientation idéologique et donc tout naturellement « désautoralisée », est employée en toute confiance par Cage pour répondre aux « questions » de

suivante :

« L'intertextualité de tout texte constitue l'œuvre littéraire en *florilège* ou en *trésor* de formes passées et à venir (actuelles ou virtuelles). Or, fort paradoxalement, cette ouverture maximale de l'identité textuelle sur l'altérité générale et généralisée de la littérature nous conduit non pas à un constat de “transtextualisation” du savoir aux mains de l'intertextualité, mais au contraire à l'attribution d'une *spécificité intertextuelle de la textualité*. En d'autres mots, l'identité du texte est bien une intertextua-

¹ L'orthographe du titre est extrêmement changeante, même à l'intérieur d'une même langue, selon la translittération employée : « Yi Jing » ou « Yi Jīng » (pinyin), « I Ching » (Wade-Giles), « Yi King », « Yi king », « Yi-King » ou « Yi-king » pour désigner l'interprétation « Classique des changements » ; « Zhou Yi » ou « Zhōu Yì » (pinyin), « Chou I » ou « Zhouyi » (Wade-Giles), pour désigner l'interprétation « Changements de Zhou »... Quant à la prononciation, elle est plus variable encore et n'a souvent qu'un rapport lointain avec la graphie (du moins pour un locuteur francophone ou anglophone...).

² Voir les annexes « Selected Cage Computer Programs » et « IC Supply Sheet Marked by Cage with Red, Blue, and Black Pencils » à la fin du livre de Joan Retallack : *MUSICAGE: Cage Muses on Words, Art, and Music*, op. cit., p. 315 et 332.

³ Robin White (intervieweur), « John Cage », in *View 1*, n° 1, avril 1978, cité in Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, op. cit., p. 18.

⁴ Hans G. Helms (intervieweur), « Gedanken eines progressiven Musikers über die beschädigte Gesellschaft », entrevue de 1972 publiée dans *Protokolle*, n° 30, mars 1974, rééd. in Heinz-Klaus Metzger et Rainer Riehn (éd.), *Musik-Konzepte Sonderband: John Cage*, Munich, Text + Kritik, 1978, cité in Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, op. cit., p. 18.

la composition artistique¹, questions auxquelles le système auctorial auraient souhaité répondre par une grille obscure d'inspiration, de génie, de méthode et d'intention. Les *chance operations* sont donc en premier lieu une façon de transformer l'œuvre-« réponse » (posture créative) en œuvre-« question » (posture interrogative) :

I use [chance operations] in a way involving a multiplicity of questions which I ask rather than choices that I make. So that if I have the opportunity to continue working, I think the work will resemble more and more, not the work of a person, but something that might have happened, even if the person weren't there².

Poser les (bonnes) questions devient la tâche principale d'un créateur-interrogateur n'ayant plus qu'à appliquer les réponses obtenues, révélant ainsi un produit dépersonnalisé (désauctoralisé), exprimant bien autre chose qu'un corps-ego, qu'une méthode, qu'une téléologie de la composition. Ce que produit l'indétermination, ou plutôt l'*aléatorisation* du processus créatif³, c'est autre chose que l'emprise d'un auteur, c'est, un peu poétiquement, « the rest of creation » :

Value judgment . . . is a decision to eliminate from experience certain things. [Dr. D. T.] Suzuki said Zen wants us to diminish that kind of activity of the ego and to increase the activity that accepts the rest of creation. And rather than taking the path that is prescribed in the formal practice of Zen Buddhism itself, namely sitting cross-legged and breathing and such things, I decided that my proper discipline was the one to which I was already committed, namely the making of music. And that I would

ité, c'est-à-dire
une scène
d'écritures mi-
toyennes et
contrastantes,
sympathiques et
antipathiques,
mais cette scène-
là, aussi vaste
soit-elle, ne
contribue pas à
disséminer le
textuel à travers
tous les discours
sociaux et idéo-
logiques ; au
contraire,
l'intertextualité
du texte *fonde* et
stabilise la quête
identitaire du
texte. C'est toute
la suggestivité de
cet autre "Flori-
lège", en ouver-
ture du *Procès*
de Franz Kafka,
dans la collection
"La bibliothèque
Gallimard", et
qui prélève en
exergue ce cons-
tat déchirant de
l'ouverture/fer-
meture de la
quête identi-

¹ Exemples de questions : « combien de mesures / de parties / de séparations / de silences / de phrases, propositions, mots, syllabes ou lettres... ? », « quelles tonalités ou modalités ? », « quel corpus intertextuel ? », « mésostiche rimé ou non-rimé ? », « quelle disposition typographique ? », etc.

² Richard Kostelanetz (intervieweur), in Richard Kostelanetz et al., symposium « Time and Space Concepts in Music and Visual Art » (1977), publié dans Marilyn Belford et Jerry Herman (éd.), *Time and Space Concepts in Art*, New York, Pleiades Gallery, 1979, cité in Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, op. cit., p. 55.

³ Il y a bien une distinction à faire entre *chance operations* et *indeterminacy*, mécanismes aléatoires (ou « aléation », « aléatorisation ») et indétermination. Là où les *chance operations* proviennent de questions fixes mais donnent des résultats imprévisibles, l'*indeterminacy* dresse un cadre d'opération à l'intérieur duquel une certaine imprévisibilité, voire une certaine improvisation pourront avoir lieu (mais Cage refuse le terme d'« improvisation », le jugeant incompatible avec l'idée de discipline, à laquelle il tient énormément). En entrevue, Cage explique : « *Could you explain the difference between chance operations and indeterminacy?* — Chance operations can be used to make something that is fixed. That is how I made the *Music of Changes*. I used the *I Ching* in order to write down something that enforced a performer to go through a particular series of actions. Then later, when I began my series of *Variations*, I was intent on making a kind of composition that didn't itself prescribe what would be done. In other words, I was intent on making something that didn't tell people what to do. » (Alan Gillmor [intervieweur], « Interview with John Cage » (1973), publié dans *Contact*, n° 14, automne 1976, cité in Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, op. cit., p. 78.)

do it with a means that was as strict as sitting cross-legged, namely the use of chance operations, and the shifting of my responsibility from that of making choices to that of asking questions¹.

Par l'entremise de la pensée bouddhiste, également vitale dans la réflexion cagienne dès les années 40, Cage relie la *discipline* des mécanismes aléatoires — puisqu'il s'agit bien d'une discipline, d'une acceptation, voire d'une ascèse, mais d'une ascèse jouissive et joueuse² — au retrait et à l'aplanissement d'un ego auctorial impliquant : inspiration, volonté, mémoire, programme thématique. Voilà donc la résultante — « anti-égotisation » du processus artistique, qu'on doit aussi relier à la *dénominalisation de la position auctoriale* — du couple logique et méthodologique qui unit :

l'adoption de mécaniques aléatoires

+

au retrait de l'intentionnalité et, donc, au développement d'une pratique de « non-intention » au sein de la composition artistique.

Par rapport à l'affirmation d'un « soi » dans le texte, une posture que nous avons également défendue plus haut, il faudra voir en quoi il est possible, et même souhaitable, de la coordonner à cette entreprise cagienne d'« anti- » ou de « déségotisation » de l'écriture. C'est bien davantage suivant une connotation typiquement mercantile et martiale (deux qualificatifs très proches de l'auctorialité, ou alors qui l'ont produite) qu'il faut lire l'« ego » répudié par Cage, comme les formations courantes « égoïsme » et « égotisme » auraient tendance à l'indiquer. Il est utile de rappeler cette citation d'*Empty Words*, dans laquelle la multiplicité

taire :
 “ ‘ « ‘Personne que toi n'avait le droit d'entrer ici, car cette entrée n'était faite que pour toi, maintenant je pars, et je ferme [la porte]’ ”. » ’ ”
 (Franz Kafka, “Florilège”, in *Le Procès*, traduction d'Alexandre Vialatte, revue par Claude David, lecture accompagnée par Dorian Astor, Gallimard, coll. “La Bibliothèque Gallimard”, 1993, 2004, p. 4). »

Le passage est difficile, j'en conviens, et l'avalanche de guillemets n'aide rien, mais je jure que, sur le plan du contenu, il développe quelque chose en lequel je crois. On aura remarqué qu'il comprenait non pas cinq, mais six degrés de citation. Souhaiterait-on vérifier ? Le voici une fois

¹ Bill Womack (intervieweur), Los Angeles County Museum of Art, 27 mars 1979, publiée in *Zero*, n° 3, 1979, p. 70, cité dans l'excellent article du poète et critique Jackson Mac Low, « Cage's Writings up to the Late 1980s » (2001, revised version), p. 210-233, in David W. Bernstein et Christopher Hatch (éd.), *Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2001, p. 211. — De Mac Low lui-même, on ira voir *Thing of Beauty. New and Selected Works* (edited by Anne Tardos, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2008), l'installation d'une poétique typographique et lexicale partiellement indéterminée, proche de Cage.

² En ce sens, il faudrait rapprocher le travail de Cage d'un épicurisme *hédoniste* et *eudémoniste*. Y a-t-il dans l'œuvre de Cage un « souci des plaisirs » (M. Onfray) ? Cette avenue me semble des plus fertiles.

favorisée par les *chance operations* s'oppose à l'unicité et au monolinguisme de l'ego-créateur : « chance operations are not mysterious sources of the "right answers." They are a means of locating a single one among a multiplicity of answers, and, at the same time, of freeing the ego from its taste and memories, its concern for profit and power, of silencing the ego so that the rest of the world has a chance to enter into the ego's own experience whether that be outside or inside¹. » La sortie de l'ego concourt donc à une entrée résolue dans la complexité du monde, dont les traces polysémantiques et polyencodées doivent être intégrées à l'art. Là où l'auctorialité fonctionne par encagements successifs — encagement de la voix du texte dans une voix d'auteur, encagement de la langue dans une thématologie, encagement du nom commun désaffilié dans une onomastique attributive et appropriée, éviction par une approche méthodologique et heuristique de l'écriture de l'hésitation d'un « soi » qui écrit ...² —, l'« aléation » encouragée par Cage fonctionne par *dispersions* et *disséminations* — du sens, de la voix, de la langue, de l'intention... —, ce qui nous permet d'invoquer, « par à-coups », les philosophies écrivantes de Derrida et de Deleuze/Guattari à propos de l'écriture cagienne. À l'intentionnalité défendue par le système auctorial de la production des œuvres, les *chance operations* — les « aléas », simplement, constitueraient une traduction et une glose convenable de celles-ci — opposent une non-intentionnalité, *dé-pourvue* d'ego et de nom propr(iétair)e auctorial, qui redirige la tâche compositionnelle du « répondre » (affirmer, fixer, statuer, démontrer...) vers celle du « questionner »³ (interroger, hésiter, tenter...). L'originalité historique du geste de Cage sur le plan de la question auctoriale est justement de détourner la volonté traditionnelle et

de plus, *cité* (oui, oui, j'insiste) :

« “L’inter textualité de tout texte constitue l’œuvre littéraire en *flo-rilège* ou en *tré-sor* de formes passées et à venir (actuelles ou virtuelles). Or, fort paradoxale-ment, cette ou-verture maxi-male de l’identité textuelle sur l’altérité générale et généralisée de la littérature nous conduit non pas à un constat de ‘trans-textualisation’ du savoir aux mains de l’inter-textualité, mais au contraire à l’attribution d’une *spécificité intertextuelle de la textualité*. En d’autres mots, l’identité du texte est bien une intertextualité, c’est-à-dire une *scène d’écritures mitoyennes et contrastantes, sympathiques et antipathiques*,

¹ « Preface to “Lecture on the Weather” » (1976), in *Empty Words: Writings '73-'78*, op. cit., p. 5.

² Sur tout ceci, voir les tentatives de développement circulaire de la Partition un, ainsi que le débordement marginal ci-haut.

³ Voir la résonance de ce verbe substantivé chez Heidegger et dans la philosophie du *Dasein*. Passage important des premières pages d'*Être et Temps* : « viser, comprendre et concevoir, choisir, accéder sont des comportements constitutifs du questionner, et ainsi eux-mêmes des modes d'être d'un étant déterminé, de l'étant que nous, qui questionnons, nous sommes à chaque fois nous-mêmes. [...] Cet étant que nous sommes toujours nous-mêmes et qui a entre autres la possibilité essentielle du questionner, nous le saisissons terminologiquement comme *DASEIN*. » (Martin Heidegger, *Être et Temps*, traduction hors commerce d'Emmanuel Martineau, § 2, p. 28 pour le fichier en format PDF, accessible en ligne : [http://www.laphilosophie.fr/ebook/Heidegger%20-%20%20CAtre%20et%20temps%20\(traduction%20Martineau\).pdf](http://www.laphilosophie.fr/ebook/Heidegger%20-%20%20CAtre%20et%20temps%20(traduction%20Martineau).pdf))

finalement coercitive de l'artiste de s'approprier la *résultante* de sa création. Par le truchement d'une aléation des décisions artistiques, la composition cagienne fait découvrir les potentialités d'un monde « entier », et ouvre sur une sémiosphère langagière et interpersonnelle, plutôt que de refermer sur le monde privé, intime (« œuvral » et « œdipien » ?) de l'auteur, sur l'exiguïté de sa vision intentionnelle, dénomminative, thématique. En cela, les « aléas »¹ cagiens, dans l'œuvre écrite comme dans la musique et les arts graphiques, favorisent bien le déplacement de la réflexion théorique sur le littéraire d'une pensée idéologico-conceptuelle de l'auctorialité vers une ouverture sur la textualité et la lectoriellité, ouverture salutaire et plus acceptante de la complexité du phénomène textuel.

Trivialisation

Un dernier mode de critique de l'auctorialité abordé par Cage consiste en un intérêt marqué pour ce qu'on pourrait appeler « le trivial » ou, plus dignement, une « poétique de l'anecdote ». On trouve partout dans l'écriture cagienne une exaltation de la petite histoire, de l'aphorisme en voie de devenir « apophtegme », de la « tranche de vie » (celle de Cage lui-même ou d'un personnage admiré, et donc désiré). Un peu partout dans le recueil *Silence*, on retrouve ce genre de micro-conte, qui ponctue les chapitres officiels, et les parasite un peu en s'insinuant dans leurs interstices typographiques :

M. C. Richards and David Tudor invited several friends to dinner. I was there and it was a pleasure. After dinner we were sitting around talking. David Tudor began doing some paper work in a corner, perhaps something to do with music, though I'm not sure. After a while there was a pause in the conversation, and someone said to David Tudor, "Why don't you join the party?" He said, "I haven't left it. This is how I keep you entertained."²

Dans *Silence*, la coupure entre « corps » du récit et anecdote, entre principauté et marginalité, est marquée discrètement par une ligne de

mais cette scène-
là, aussi vaste
soit-elle, ne
contribue pas à
disséminer le
textuel à travers
tous les discours
sociaux et idéo-
logiques ; au
contraire,
l'intertextualité
du texte *fonde* et
stabilise la quête
identitaire du
texte. C'est toute
la suggestivité de
cet autre 'Flori-
lège', en ouver-
ture du *Procès*
de Franz Kafka,
dans la collection
'La bibliothèque
Gallimard', et
qui prélève en
exergue ce constat
déchirant de
l'ouverture/fer-
meture de la
quête identi-
taire :
' « “ “ “ Personne
que toi n'avait le
droit d'entrer ici,
car cette entrée
n'était faite que
pour toi, main-
tenant je pars, et
je ferme [la
porte] » ' ". » '
(Franz Kafka,
'Florilège', in *Le
Procès*, traduc-
tion d'Alexandre
Vialatte, revue
par Claude Da-
vid, lecture ac-
compagnée par
Dorian Astor,
Gallimard, coll.
'La Bibliothèque

¹ Rappelons l'étymologie hasardeuse du mot : latin *alea*, « jeu de dés », « dés ».

² *Silence: Lectures and Writings*, op. cit., p. 108.

points espacés (.¹) qui ne rendent pas toujours la séparation évidente. La série d'anecdotes n'apparaît pas dans la table des matières, aucun anecdote n'est titré, le corps de police employé est souvent plus petit que celui du reste du texte. De toute évidence, les anecdotes de Cage développent aussi à leur manière une esthétique à la fois narrative et (typo)graphique de la dispersion et de la dissémination. Perlant et trouant le texte comme autant de « puncta » (ce qui « point », ce qui blesse, touche, fait apparaître, surnage, germe... voir le *punctum* de Barthes dans *La Chambre claire*), la trivialité cagienne dissémine et donc *insémine* le texte principal. C'est à la fois une fécondation parasitaire (l'anecdote « survient » dans l'espace du texte, « interrompt » la succession normale des chapitres) et une sorte de sexualité commensaliste (l'anecdote « s'accouple » avec le texte principal) qui est ici la visée du micro-conte trivial.

Sur le plan de la narration et du genre, la trivialité cagienne comporte d'évidentes réminiscences bouddhiques (zen) et *kōanesques* — le *kōan* (littéralement : « arrêt faisant jurisprudence ») étant cette brève anecdote en apparence absurde et paradoxale, au moins énigmatique, n'entraînant pas l'interprétation sur la voie d'un décodage rationnel, mais vers un effort de méditation et d'éveil de l'esprit, voire d'illumination (*enlightenment*)². Cage se souhaite très proche de l'esthétique irrévérencieusement apédagogique et anheuristique, résolument joueuse, du *kōan* zen, dont les exemples remaniés perlent le *Silence* :

Gallimard',
1993, 2004,
p. 4). » »

En pareil
contexte de glis-
sement, quel-
ques locutions
latines, proches
de la bibliophi-
lie, de la biblio-
graphie et du
citationnisme,
me conviennent
à merveille. Les
voici :

Et alii.

Et alibi.

Loco citato.

Et cætera.

| Concernant
mon utilisation
de « John Cage »
comme prétexte
à ma propre
écriture, à ma
propre volonté
de créer. Je n'ai
jamais senti de
malaise à
m'« approprier »
son onomastique
(« John Cage »)
et son corpus
(*Complete Lite-
rary Works*),

¹ La ligne ou chaîne de points (parfois d'astérisques) a son historicité typographique : la nouvelle du XIX^e siècle l'utilise tout particulièrement, pour marquer l'ellipse temporelle ou l'omission (mystérieuse, éloquente, emphatique) d'une partie de la narration. Elle apparaît sans doute comme un peu vieillie en typographie moderne.

² Sur l'origine du *kōan* et le commentaire de quelques *kōans* célèbres, on pourra lire : Kōun Yamada, *The Gateless Gate: The Classic Book of Zen Koans* (new edition, Wisdom Publications, 2004), Richard Shrobe, *Elegant Failure: A Guide to Zen Koans* (Rodmell Press, 2010), Steven Heine et Dale S. Wright (éd.), *The Kōan: Texts and Contexts in Zen Buddhism* (Oxford University Press, 2000), Steven Heine, *Opening a Mountain: Kōans of the Zen Masters* (new edition, Oxford University Press, 2004), Taikan Jyōji, *L'art du kōan zen* (Albin Michel, coll. « Espaces libres », 2001), *Cent kōans zen*, commentés par Nyogen Senzaki (Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 2005) ; ou s'introduire à la question en allant lire les articles wikipédiens en ligne, correctement rédigés pour la plupart, surtout du côté anglais.

After a long and arduous journey a young Japanese man arrived deep in a forest where the teacher of his choice was living in a small house he had made. When the student arrived, the teacher was sweeping up fallen leaves. Greeting his master, the young man received no greeting in return. And to all his questions, there were no replies. Realizing there was nothing he could do to get the teacher's attention, the student went to another part of the same forest and built himself a house. Years later, when he was sweeping up fallen leaves, he was enlightened. He then dropped everything, ran through the forest to his teacher, and said, "Thank you."¹

Aux kōans en apparence « empruntés » se mêlent des énigmes plus personnelles, plus « biographiques » :

One Sunday morning, Mother said to Dad, "Let's go to church." Dad said, "O.K." When they drove up in front, Dad showed no sign of getting out of the car. Mother said, "Aren't you coming in?" Dad said, "No, I'll wait for you here."²

Et le kōan zen est l'occasion d'une philosophie plus substantielle, susceptible de guider la pratique artistique :

In Zen they say: If something is boring after two minutes, try it for four. If still boring, try it for eight, sixteen, thirty-two, and so on. Eventually one discovers that it's not boring at all but very interesting³.

Il se détache une belle douceur de la poétique aporétique/porétique de l'anecdote chez Cage, une tonalité humoristique et badine. Dans le recueil de 1969 *A Year from Monday*, les capsules mycologiques (passion de Cage pour les champignons) reviennent constamment. La trivialité cagienne se rapproche-t-elle pour autant de l'ego de l'artiste, pourtant répudié par ailleurs ? Est-ce à l'ego que conduit la narration d'un soi partiel, poreux, quasi insignifiant ? Encore ici, il faut distinguer l'ego intentionnel et thématique (auctorial), son action orientée vers un sens, son programme d'écriture, etc., de la transcription *interstitielle* d'un soi quelconque : le soi trivial de l'anecdote. Ce n'est pas tant une autorité en charge d'un apprentissage ou d'une stylistique particulière qui prend les commandes des quasi-kōans cagiens, mais bien une écriture inorientée,

sinon devant les autorités académiques locales. Je pense qu'il s'agit moins d'étudier *sur* que de penser *avec*, et même : de penser par soi-même. Je revendique le droit pour le théoricien de jouer à l'artiste et au poète.

Mais à ce désir d'affranchissement correspond une logique interne : l'adoption de la textualité cagienne comme objet/sujet d'étude induit nécessairement (à mon avis) une attitude créatrice centrée sur celui qui s'en empare et qui la per-forme. Il y a chez Cage, visible et active en lui, le développement d'une « doctrine de la non-obs-truction » qui modifie la tâche de se consacrer à son « œuvre ». Dans le « cas » de Cage, *il importe de se mettre à créer soi-même*.

Cette citation de 1966, autour des enseignements du Bouddha, retient mon attention :

¹ *Silence: Lectures and Writings*, op. cit., p. 85.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 93. C'est là un important « conseil d'écoute » de la musique de Cage.

simplement désirante et désireuse, *lancinante*. Les kōans cités ou inventés sont la marque d'une dispersion de subjectivités : Cage et un peu tout le monde s'expriment à l'intérieur d'eux. Leur éclatement interne, la multitude qui en est la porte-parole désaxée et délinéarisée fait en sorte que l'emprise auctoriale ne parvient pas à y prendre prise. Sise dans la trivialité interstitielle et disséminée de l'anecdote cagien, l'auctorialité *glisse*, c'est-à-dire qu'elle devient elle-même glissement, suivant par là la polysémantique derridienne de *Glas* déjà travaillée : glissement-« agglutination », glissement-« engluement », glissement-« glossolalique »... La figure autoritaire-auctoriale n'a aucune emprise linguistique (onomastique), conceptuelle (notionnelle) ou pragmatique (communicationnelle) sur la prise de parole kōanesque de l'anecdote.

Par dépossession, indétermination et trivialisation du rapport du soi au texte, l'esthétique littéraire cagienne encourage une « sortie de cage » (passage tacite d'une onomastique propre majusculée, « Cage », à une onomastique commune émajusculée, « cage ») qu'on a résumée par le néologisme de « désauctorialisation » — un terme à la phonétique et à la conceptualité volontairement très proche de la « déterritorialisation » deleuzio-guattarienne, point de départ et processus moteur d'une « nomadologie ». Phonologiquement, la désauctorialisation et la déterritorialisation sont *difficiles à prononcer*, la langue s'y « enfarge », la glotte y trébuche¹. Ces heurts, accrochages ou trébuchements sont nécessaires, puisqu'il s'agit bien avec ces deux termes « mal amanchés » de signifier une défamiliarisation. « Sortie de territoire » et « sortie de l'auteur » constituent une perte de repaire / une perte de repères. Finalement, les conséquences de la déterritorialisation et de la désauctorialisation conduisent à une perplexité *néologique* souhaitable et

« The doctrine which [Suzuki] was expressing was that every thing and every body, that is to say every nonsentient being and every sentient being, is the Buddha. [Cette partie de la citation m'est désagréable : cela ressemble trop à un christianisme dogmatique ou à un monothéisme naïf qui dirait : « Tout est Dieu. » Mais elle est nécessaire pour comprendre le lexique et les idées de la suite. Du reste, je supporte mieux la phrase si on remplace « Bouddha » par « Nature » (à la manière de Spinoza dans son Éthique) ou par « l'Univers ». Bref, une réinterprétation « matérialiste » de la citation me conviendrait. Poursuivons :] These Buddhas are all, every single one of them, at the center of the Uni-

¹ Voir *L'abécédaire de Deleuze* (Montparnasse, Arte Vidéo, 1997), « lettre D : Déterritorialisation ». Nous suggérons d'employer les séries respectivement deleuzienne et cagienne « territorialisation – déterritorialisation – reterritorialisation » et « auctorialisation – désauctorialisation – réauctorialisation » comme vire-langues théoriques. À enfiler rapidement avant toute démarche de composition : « Territorialisationdétterritorialisation-reterritorialisation, auctorialisationdésauctorialisationréauctorialisation, territorialisationdétterritorialisation-reterritorialisation, auctorialisationdésauctorialisationréauctorialisation... ». Recommencez.

bénéfique. François Zourabichvili écrit — mais il n'est pas (le) seul — dans son *Vocabulaire de Deleuze*, en conclusion de l'article « Déterritorialisation » :

Pris [~~Encagé~~] dans la logique de l'agencement [~~de l'attribution~~] et de la ritournelle [~~de la prise de parole~~], le motif de l'avoir [~~la textualité/propriété du non-propre~~] contribue désormais à la définition du problème pratique essentiel, *quitter le territoire* [~~déserrer l'œuvre~~] : quel rapport à l'étrange [~~à l'impropre~~], quelle proximité du chaos [~~quelle dissémination et dispersion~~] le territoire [~~la propriété auctoriale~~] supporte-t-il [~~supporte-t-elle~~] ? Quel est son degré de clôture [~~intratextuelle, monologique, univoque~~] ou au contraire de perméabilité [~~d'intertextualité~~] (crible) [~~(trouée, poréique, communicante)~~] au dehors (lignes de fuite [~~fil d'Ariane~~], pointes de déterritorialisation [~~mouvements d'alcatorisation~~] ? Tous les territoires [~~systèmes auctoriaux~~] ne se valent pas, et leur rapport à la déterritorialisation [~~à la désauctorialisation~~], comme on le voit, n'est pas de simple opposition [~~« texte en cage » / « texte de Cage »~~]¹.

La prochaine partition, qui est la continuation annoncée de celle-ci, aborde une même « dialogie » que celle esquissée plus haut (textualité-objet / textualité-sujet, encagement / sortie de cage, et maintenant : territorialité / déterritorialisation...), mais cette fois du côté de la syntaxe et de la grammaticalité, de la thématization et de la stylistique, de la hiérarchisation et de la binarité, autres idéologèmes originels et fonctionnels du texte.

verse. And they are in interpenetration, and they are not obstructing one another.

This doctrine which I truly adhere to, is what has made me tick in the way that I ticked. And it has made the agreement and the disagreements, and it has made it possible for me to use some people's work in ways that they didn't intend it to be used. And then this doctrine of non-obstruction means that I don't wish to impose my feelings on other people. Therefore, the use of chance operations, indeterminacy, et cetera, the nonerection of patterns, of either ideas or feelings on my part, in order to leave those other centers free to be the centers. » (John Cage en entrevue avec Irving Sandler, « Recorded Interview with John Cage (May 6, 1966) », manuscrit, cité in Richard Kostela-

¹ François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, op. cit., p. 29. Les interstices parasites (biffés, encadrés, crochétés) sont, bien sûr, d'origine *allographe*.

TROISIEME PARTITION

Deux encagements du texte : ortho-graphies du concept d'œuvre

⊃

Rixe épigraphique et épigrammatique (avec arbitrage) :

« Soit un objet aussi complexe qu'on voudra.
Je le multiplie. [...] »¹ »

↓

« <Continuité de la réalité + X.
La réalité et le reste forment un continu. La connaissance
est pleine.>² »

↓

« Sur le dessin – réduire à une abstraction la notation.
Exemple : un bateau : mouvement, élasticité, fumée,
droites, courbes.³ »

↓

« Ainsi un *mot* devient un axe de symétrie ; le mot
prononcé, la diversité des allures se groupe autour de lui
[...] »⁴ »

↓

« Peut-on savoir si jamais penser s'arrête ? »⁵ »

↓

« Soit une fluence <un nombre fini quelconque>
d'éléments, l'*esprit* ferme le circuit et rend ce nombre fini
à chaque instant. Il y a conservation.⁶ »

↓

« Ce qu'on appelle improprement analyse ou synthèse
par rapport à une quantité donnée d'objets de pensée,
revient à une opération subséquente de la pensée et à une
production nouvelle.⁷ »

↓

« [...] Puisque pour toute classe consistante k , w n'est pas
 k -DEMONSTRABLE, il existe toujours des propositions (à
savoir w) qui sont indécidables (sur la base de k), dès lors
que $\text{Neg}(w)$ n'est pas k -DEMONSTRABLE.⁸ » →

« l
a
m
ve
ry
a
nx
io
u
s
in
m
y
m
u
si
c
n
ot
to
h
av
e
a
g
ov
er
n
m
e
nt
1.
»

→ « [...] l'anarchie et l'unité sont une seule et
même chose, non pas l'unité de l'Un, mais une
plus étrange unité qui ne se dit que du multiple.
C'est ce que les deux livres d'Artaud expriment : la
multiplicité de fusion, la fusibilité comme zéro
infini, plan de consistance, Matière où il n'y a pas
de dieux ; les principes comme forces, essences,
substances, éléments, rémissions, productions ; les
manières d'être ou modalités comme intensités
produites, vibrations, souffles, Nombres.² »

↓

« [...] *La dislocation*, où les phrases s'écartent et se
dispersent, ou bien se bousculent et coexistent, et
les lettres, la typographie se met à danser, à mesure
que la croisade délire. Voilà des modèles
d'écriture nomade et rhizomatiques. [...] Comment
le livre trouvera-t-il un dehors suffisant avec lequel
il puisse agencer dans l'hétérogène plutôt qu'un
monde à reproduire ? Culturel, le livre est
forcément un calque : calque de lui-même déjà,
calque du livre précédent du même auteur, calque
d'autres livres quels qu'en soient les différences,
décalques interminables de concepts et de mots en
place, décalage [*sic* : décalquage] du monde
présent, passé ou à venir. [...] Car la science serait
complètement folle si on la laissait faire, voyez les
mathématiques, elles ne sont pas une science, mais
un prodigieux argot nomadique.³ »

↓

« Écrire autrement.⁴ »

¹ Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*, t. I, édition intégrale établie, présentée et annotée sous la responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, coll. « blanche » (« NRF »), 1987, p. 52.

² *Ibid.*, p. 204. Les symboles < et > marquent une rature de Valéry dans l'original. Dilemme ratiocinateur et procrastinateur d'une génétique brouillonologique (science des manuscrits) : les ratures écrivaines sont-elles des *actes manqués* à souligner ? La rature, surtout manuscrite, est-elle un « vouloir-dire » ou un « vouloir-taire » ?

³ *Ibid.*, p. 55.

⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁵ « défilé d'images et transitions » (Note marginale de Valéry).

⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁷ *Ibid.*, p. 100.

⁸ *Ibid.*, p. 123.

⁹ Acheminement conclusif du « théorème d'incomplétude » : Kurt Gödel, « Sur les propositions formellement indécidables des *Principia Mathematica* et des systèmes apparentés I », in Ernest Nagel, James R. Newman, Kurt Gödel et Jean-Yves Girard, *Le théorème de Gödel*, traductions de l'anglais et de l'allemand par Jean-

Baptiste Scherrer, Seuil, coll. « Points Sciences », 1989, p. 142. Gardons de cette citation aride et décontextualisée — mais nous la voulions telle — l'idée suivante : pour tout système suffisamment complexe (la pensée, le texte, le langage, la mathématique...), il existe un filtrat de « propositions indécidables », de réponses impossibles à obtenir. L'incomplétude (indécidabilité et indéterminabilité de certaines propositions) est le pendant nécessaire, contingent, intrinsèque de la productivité-efficacité d'un système (trouver un nombre suffisant de réponses) et de la complexité d'un champ de recherche (poser un nombre suffisant de questions). La découverte, déjà prévue par certaines littératures et certaines philosophies avant Gödel, est suffisamment importante pour qu'on ne la cantonne pas aux seules mathématiques et à la logique.

¹ C'est à Cage que je fais jouer le rôle d'arbitre dans cet affrontement improbable, aux conditions floues, entre arraisonnement du complexe et libération du multiple. Source : Mark Gresham (intervieweur), « John Cage » (1991), in *Choral Conversations*, San Carlos (California), Thomas House, 1997, cité in Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, op. cit., p. 96.

² Gilles Deleuze et Félix Guattari, « 28 novembre 1947 - Comment se faire un Corps sans Organes ? », in *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, op. cit., p. 196.

³ *Id.*, « Introduction : Rhizome », in *ibid.*, p. 35.

⁴ Jacques Derrida, « Tympan », in *Marges - de la philosophie*, op. cit., p. XX. — Dans ce texte que je relis, qu'est-ce qui m'a fait écrire, il y a quelques années, dans la marge inférieure, avec un trait attentif et une main soucieuse de sa calligraphie, les mots et caractères : « "ÉCRIRE AUTREMENT." (Sans cesse) » ? — Il y a de l'autofiction et la construction d'un soi dans toute lecture théorique.

La littérature « orthographique » : bienséance de l'œuvre, malséance du texte ?

Il s'agit ici de poursuivre notre investigation quant à la possibilité d'un affrontement théorique et métathéorique entre « textualité-objet » et « textualité-sujet », entre œuvre de méthode et ouvrage de langue, entre l'imagination d'une productivité littéraire qui souhaite réunir un grand nombre de conditions historiques et idéologiques de signification, d'élocution, de démonstration (...), et celle d'une textualité qui choisit de s'expérimenter à travers son vouloir-dire — à travers l'orée de sa faillite et l'épreuve de son bégaiement¹. À partir de cette proposition *antagoniste* (rappelons-nous la polysémie et l'« interdisciplinarité » de l'*agôn* grec), nous avons formé un improbable couple théorique, alliage agonistique de protagonistes à la fois propres et communs (« texte en cage » / « texte de Cage »²), dont la rencontre permettait successivement de déconsidérer l'œuvre littéraire de Cage, puis de l'exemplifier. Nous avons déjà vu à quel point cette « duologie » oscillait entre des postures de personnalisation, d'incorporation, de pronominalisation (modèle autoritaire, auctorial, *corporal* du « texte en cage ») et des stances inverses de dépersonnalisation, de désaffiliation, de trivialisation, d'« aléation » (modèle glissant d'un « texte de Cage »). La proposition duologique, sorte de « *theoria-agônia* » qu'il faudrait développer ici et autour, représentait aussi une sorte de fantasmisation-fantomatisation de l'effort théorique, une polarisation spectrale délibérée *dont l'analyse a besoin* pour dire et pour prendre parti. « Analyse spectrale », donc, inventant deux corps susceptibles de l'agir et de lui « faire faire sens ».

netz, *Conversing with Cage*, 2nd edition, Routledge, 1987, 2003, p. 225).

C'est à la fois une apologie de l'intertextualité de tout geste artistique (toute création est prélèvement de matériaux déjà existants) et de la « désubjectivation » opérée par les méthodes aléatoires de composition. Ces paroles portent un parfum de liberté et même d'anarchie, tant pour ce qui concerne la « production » des œuvres que leur « consommation », parfum qu'il m'apparaît important de retenir, et de mêler à sa propre tâche, peu importe le moment ou le lieu de son application. « To become the center », ce mot n'a pas ici le sens d'une quête narcissique, mais

¹ = la conscience, suicidaire ou salvatrice, de l'injonction « Écrire, c'est chercher à écrire ; écrire, c'est écrire *mal*. », initiale honnête de tout projet graphologique.

² Mais quelle fonction ici pour la / ?

La partition précédente s'intéressait à la question « auctoriale/anauctoriale », et donc à une concurrence locale, mais fondatrice et structurante, entre modèles de textualité, entre auctorialité de l'œuvre — production littéraire classique et apparition d'une catégorie épistémique « littérature », personnage conceptuel d'écrivain, « discours » et « genres » littéraires, etc. — et « désauctorialisation » du texte — dépossession, indétermination et trivialisation du conditionnement littéraire chez Cage. Avec l'adoption et le façonnement d'un principe-« auteur », le discours littéraire, pratique ou théorique, créatif ou analytique¹, imagine une antériorité conceptrice et fondatrice stable, une précedence existentielle pérenne, venue assumer silencieusement l'élaboration d'un discours, d'un contenu, et la diffusion-amplification d'une voix. Résumons : le principe auctorial constitue la « garance » d'une textualité-objet. Il est encore l'incarnation, présumée et présumante, de l'ambition communicationnelle d'une certaine littérature — *dire*, et non *vouloir dire* — permettant d'allier, en toute *correspondance* et *signification*, le « corps » (écrivain) et le « corpus » (littéraire). Irréfléchie, la statuaire auctoriale se révèle être la personnification créatrice d'une œuvre en mal d'expression. Or, l'œuvre littéraire n'existe pas que par auctorialité-originalité, et la présente partition élabore une autre région spécifique de l'encagement du texte. Là où le principe-auteur prétend occuper le locus de la prise de parole de toute littérarité (« extérieurement », pourrait-on dire), d'autres principes de rédaction et de graphie agissent à l'interne pour donner au texte la *lisibilité*, l'*intelligibilité* censées le « transmettre » et le faire « œuvre »². Certaines conditions travaillent le texte de l'intérieur, et c'est dans leur employabilité inquestionnée, gage de lisibilité et de compréhensibilité, qu'une certaine économie littéraire trouve sa puissance de signification (« dire »), son éthique de clarté (« exprimer clairement »³),

d'une *quête de sens*, et aussi de l'affirmation d'une liberté à être et à sentir, de son côté / parmi les autres.

| *Brouillonologie* | 27 février 2010 |
« My memory of what happened is not what happened. I am struck by the fact that what happened is more conventional than what I remembered. »

[Le 27 février 2010, lassé par d'inlassables lectures à caractère germanophilosophique (Heidegger, Hegel, Kant...), mais ternaillé par une petite idée de divertissement (aux différents sens de ce mot), j'écris la satire de table des matières suivante. Elle est formidablement pédante (et c'est le but), mais sans doute avoue-t-elle aussi une sorte

¹ Il n'y a pas, il n'y a jamais pour nous à trancher entre ces deux constructions. C'est une sorte d'indiscipline à laquelle ce travail s'astreint.

² Soit, respectivement : le schéma communicationnel (la transmission) et l'institutionnalisation du littéraire (le « faire œuvre »).

³ Rappel de Nicolas Boileau et de la théorie rédactionnelle, stylistique, théorétique des Lumières : « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement... » Le français, langue rationnelle et syntaxique par excellence, semble devoir prendre en charge cette mission heuristique.

sa rigueur de démonstration (« montrer »). Tentons à nouveau un listage en quatre « critères », que la partition précédente avait déjà introduits :

Dans la perspective compositionnelle d'une textualité-objet, l'œuvre est marquée au minimum par :

- une « syntaxie » et une « orthogrammaticalité » de l'expression ;
- une constance logique de la thématicité et du style ;
- une hiérarchisation du texte en parties, de l'écriture en étapes, de la lecture en jalons (« textes-racines » et « textes-radicelles » : ressorts d'une « organigrammaticalité¹ ») ;
- une progression du texte par binarismes et dualismes successifs : argumentaire, logique dialectique, affrontement des parties, façonnement d'« inamitiés » conceptuelles...

Par elles, en elles, le texte se rend (à l') œuvre : il se projette dans le monde, dans la réalité de ses conventions signifiantes (bien écrire, bien parler, bien montrer, trouver le mot juste...). À travers elles, la langue du texte devient opérante, elle cesse de vouloir dire et dit, naturellement simplement-clairement. Ces critères généraux, qui travaillent le texte de l'intérieur et le présentent comme œuvre, signifient la productivité d'une *réflexivité*, au sens strict d'une →. En usant d'une petite ruse typographique, nous pourrions proposer qu'« orthosyntaxie », « unithématique », « hiérarchisation » et « dualisme » font advenir quelque chose comme une ~~auto~~réflexivité². Mais la textualité de Cage ne cesse de contourner, voire d'éviter, en quelques traits heureux, la belle fonctionnalité de ce système, dont l'objectif est de s'ignorer pour dire. L'écriture circulaire de Cage ne cesse de souligner le projet du vouloir-

d'intérêt pour ce qu'elle ridiculise : la néologie outrancière, la polyglottie abusive, l'hyperponctuation, le vocabulaire technique, le jeu de mot « intellectuel »...

L'ETRE.

POUR UN
PROJET ONTO-
THEOPHENO-
MENOLOGIQUE
IDEEL DU
QUELQUE
CHOSE

Table des matières

INTRODUCTION.

Prémice(s), prémisses et prime-esse. L'être indifférencié de la substance originelle/originale/originale ...
page 7

CHAPITRE 1 :
Puissance polydéictique et apophantique de l'être : la compétence « à » être
... page 7

¹ Littéralement : organisation de la lettre.

² La sémantique de la « réflexion » et de la « réflexivité » est complexe et nous devons y revenir dans une partition subséquente. Au moins pour une acception lexicologique, la réflexion veut déjà dire l'« autoréflexion », rendant ce dernier terme pléonastique. Il y a compétition entre les tenants de la prise en charge de la ∪. Or, l'étymologie du mot (latin *reflexio*, « action de retourner », de *reflectere*, « courber vers l'arrière » et *flectere*, « courber, ployer, plier ») et son emploi en physique optique et en géométrie nous permettent de conserver pour l'instant cette distribution : soit « réflexion » et « réflexivité » : →, la linéarité d'un mouvement, d'une signification, d'une *productivité* ; soit « autoréflexion » et « autoréflexivité » : ∪, la circularité d'un mouvement alternatif, d'une signifiante, d'une *expressivité*.

dire, de ramener la tentation du dire et du montrer, du signifier et du communiquer, vers le processus initial du vouloir-dire (incapacité, faillite, bégaiement, babil, glossolalie, répétition, absence, mais aussi : trouvaille, débrouillardise, néologie, invention, art « délittéralisé »...). La textualité-sujet d'un Cage se caractérise donc autrement — moins par « antithèse » et « négativité » que par contournement et désinvestissement des structures habituelles de pouvoir, d'arrondissement et de maîtrise. Asymétriquement :

Dans l'esthétique cagienne d'une libération de l'écriture, le texte est marqué au minimum par :

- un effort de « démilitarisation du langage » : asyntaxie, agrammaticalité et art typographique ;
- une « déthématisation » du récit, la dispersion et le métissage des « sujets » du texte, un style prompt à se tourner en dérision, à se trivialiser¹ ;

CHAPITRE 2 :
Ex-tirpation de la
potentialité
idéelle de l'être
différant-indiffé-
rencié : pré-
stance du pro-
jet de l'être
dans la sphère
biohélicoidale
du penser
(*Denken*) ...
page 7

CHAPITRE 3 :
Sédentarité né-
phro-nomadolo-
gique de l'être
in-stallé : *Ur-um-
heimlichkeit*
d'un « projet »
transconstitu-
tionnellement
« onto|théo|phé-
no|méno|logi-
que » de l'être ...
page 7

¹ Sur le trivial et la trivialisation : sous couvert de banalité, de décoration, voire d'insignifiance, la trivialité fait aussi entendre une sémantique des plus mélioratives, et dont la théorie peut s'emparer. Le latin *trivialis* (« commun, banal ») vient proprement de *trivium* (« carrefour de trois voies »). La trivialité (littéraire, textuelle), c'est donc la pratique d'un discours polydirectionnel et intersémiotique, où s'impose l'idée du possible et du choix : quelle voie, quelle voix prendre ? Se poser la question, c'est supposer la coexistence et la cooccurrence de voies différentes — ce que le texte de Cage accomplit chaque fois en métissant ses emprunts intertextuels, en perplexifiant la lecture, en fractalisant l'ego énonciateur. — Intéressé par le volume *Études littéraires* de Chantal Labre et Patrice Soler (Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige Manuels », 1995), surtout pour y dénicher l'occasion d'une contre-exemplarité coupable, j'y découvre avec stupeur de nombreux prolégomènes métatextuels très semblables aux miens : soupçon porté sur la « conclusion prudente et [le] fourre-tout d'un plan prétendument et systématiquement “dialectique” (dont la caricature serait : première partie = oui / deuxième partie = non / troisième partie : oui et non ; variante : ni oui ni non) » (p. XV), éloge de la dispersion et tentatives déclarées de « perplexification », « l'ambition d'ébranler, chez notre utilisateur potentiel, le désir d'être rassuré ; le désir d'inquiéter une confiance souvent naïve dans le pouvoir quasi magique que donnerait la possession de taxinomies trop savantes (*trans-, hypo-, hyper-, méta-, archi-* textualité, par exemple... [c'est-à-dire l'hypertaxinomie de la poétique genettienne, reprise par un peu tout le monde, surtout en France]) [...] » (p. VIII), license méthodologique, « mise en page que nous avons souhaitée *discontinue* (interruption de la linéarité de l'explication, du commentaire ou du “corrigé” de la dissertation, par des effets systématiques d'alternance) », « *épanorthose* élevée au rang de principe méthodologique [note : l'épanorthose “du grec *epanorthosis* (‘redressement’), de *orthos* (‘droit’), est une figure de style qui consiste à corriger une affirmation jugée trop faible en y ajoutant une expression plus frappante et énergique” : “C'est un roc ! ... C'est un pic ... C'est un cap ! Que dis-je, c'est un cap ? ... C'est une péninsule !” (source wikipédienne : “Épanorthose”)] » (p. IX), prise de position polémique sur le littéraire et le traitement hagiographique d'un inhomogénéisable « corp(u)s » (« La dissertation sur une œuvre ou un auteur engendre précisément *le type de corrigé dont nous ne voulons pas* [...] », p. XXII), enfin une tendance compulsive à la dérogation et à l'« exer(-)citation » (cf. Montaigne, « De l'exercitation »), tentations « bibliographilologique » et « hypercitationniste », orientées vers un lecteur actif (« *Exercitatio*, de *exerceo* : ne pas laisser en repos, mettre en mouvement sans relâche, tenir en haleine, tourmenter, inquiéter, autant de vertus cultivées par [une autre !] dissertation générale », p. XXIII). Sur la

- une « déhiérarchisation » du texte et de son écriture/lecture, une « rhizomatisation » démulti-pliante¹ et disséminante², l'adoption d'une structure sans cesse « différante »³ ;
- la sculpture typographique et linguistique d'une « circularité-expressivité » du texte, intéressée par l'assemblage des différences : dialogisme, intertextualité, pluralité, complexité, *noise*, anarchie...⁴

C'est bien à une an-archie, et donc à une néo-logie généralisée (en jouant sur la proximité d'*arkhaios*, « ancien », et de la terminaison *-arkhia*, de *arkhein*, « commander »), que nous convie la textualité cagienne, contre la fixité réactionnaire (l'*archéo-*) et la force coercitive (l'*-archi*) d'une textualité-objet. Dans les prochains développements, l'observation de tendances successivement « orthosyntaxiques », « unithématiques », « hiérarchisantes » et « dualistes/duellistes » dans le concept ordinaire d'œuvre s'opposeront donc — agonistiquement, polémiquement, une fois de plus — à leurs antagonistes « asyntaxiques », « dysthématiques », « déhiérarchisants » et « circulatoires », tels qu'on les retrouve abondamment dans l'écriture de Cage. Au risque de nous répéter (« If

CHAPITRE 4 (en hommage à Martin) : Le *Wie* et le *Quid*, l'ἀ-λήθεια et l'>C-ḏ-∇ω°U, le ال غول رأس et le БІЎЎЗ-ЖУЙ : l'être babélique φράζων ὅκως ἔχει de l'*ens quod natum est convenire cum onmi ente* VERSUS l'être tout « de » (pre)stance onto/phylogénétique *ratione tantum... realiter* ... page 7

CHAPITRE 5 : L'être dé-duit du donc dé-dit depuis l'édit « dit » : l'« à » de « l' »être-pour-« son »-quelque-chose-

question « tri- » ou « quadrifourchue » de la trivialité-carrefour, Labre et Soler insistent dans les premières pages du « manuel » — ou « anti-manuel » ? — *Études littéraires* pour une option indicative des possibles interprétatifs, non pour une série monstrative et démonstrative de « méthodologiques », de « savoirs corrigés », de « clé en mains » et autres « prêt-à-penser » (p. X). L'ambition de l'ouvrage, alors que nous pensions y trouver tout le contraire de la définition de notre projet à nous, s'avère plutôt des plus jouissives et des plus affranchies... et des plus contre-institutionnelles, cela va de soi. Concernant le projet inusité mais nécessaire d'un manuel théorique à la trivialité *fléchée* (indicative, suggestive, pictogrammatique, « didactique »... *trivium*, *trivia*) et non *fléchissante* (monstrative et démonstrative, « dogmatique »... *trivialis*, *flectere*), Labre et Soler écrivent : « *Flèches et non fléchage* / Notre dispositif, pour obéir à une exigence d'orientation, ne propose pas pour autant de parcours dogmatique. *Si nous acceptons d'être didactiques, nous nous refusons, dans la mesure du possible, à être dogmatiques* : « pédagogiques », au sens étymologique du serviteur qui accompagne l'enfant à l'école ; nous « accompagnons », nous « accouchons ». Nous ne reculons pas devant la « *trivialité* » : il s'agit bien d'indiquer des carrefours (*trivia*, en latin). » (p. XI). Et autoréflexion sur ce qui vient tout juste d'être dit : « Souci d'être didactique, et refus d'être dogmatiques, avons-nous dit. C'est peut-être vite dit. Que vaut ce dernier principe ? » (p. XI). Il est permis de beaucoup espérer, me semble-t-il, d'un projet et d'une démarche comme ceux-ci.

¹ *Le pli* de Deleuze.

² *La dissémination* de Derrida.

³ *Les Marges* de Derrida.

⁴ Les deux listages plus haut ont déjà fait l'objet d'un tableau « comparatif » — nous avons proposé divers termes circonlocutifs/circonvolutifs pour le mieux qualifier : « agonistique », « polémique », « négociant », « dialogique/duologique », etc. — apparaissant à la partition précédente. Notons en passant le bilinguisme hétérosémantique du mot « noise » : en anglais, il est bruit ; en français, il est dispute (« chercher [des] noise[s] à quelqu'un »). Tous les deux ont la même origine nauséuse (latin *nausea*, « mal de mer »).

anybody is sleepy , let him go to sleep .¹ »...), disons ici qu'il ne s'agit pas de fantasmer une distinction stricte entre ce qui pourrait être « cagien » et ce qui persisterait dogmatiquement à ne pas l'être, mais plutôt de suggérer la tendance dominante de l'une et l'autre théorisation de la littérature. L'ambition de cette confrontation « texte en cage » / « texte de Cage » demeure de mener à un modèle performatif et autoréflexif de la théorie littéraire, modèle que, pour nous, Cage favorise.

1. Texte « en cage » : principe de syntaxie et de grammaticalité

Comme théorie « ortho-graphique » (d'une étymologie évidente : droiture, rectitude, correction de l'écriture) de la composition textuelle, la textualité-objet cultive de l'intérieur une promiscuité quasi fusionnelle, quasi incestueuse avec *la langue*, une proximité ou alliance qui prend la forme de ce qu'on pourrait nommer, comme dérivés du principe d'orthographe, la « syntaxie » et la « grammaticalité », voire, pour surenchérir (pléonastiquement), l'« orthosyntaxie » et l'« orthogrammaticalité »². En quoi consiste-t-elles ? Pour y répondre, il faut demander ce que signifie pour une textualité-objet « bien écrire » (ou, en substantivant, « le bien-écrire »).

« envers »(-quoi),
ou l'« envers-
que »
consti(tu/pa)tif
du « chez-
contre » existen-
tial ... page 7

CHAPITRE 6 :
L'hêtre et l'être,
l'orme et l'hors-
homme, l'if et
l'*If* : tentative
théophylobota-
nique du tellu-
risme æncré
dans la diffé-
rænce végétative
... page 8

CHAPITRE 7 (en
hommage à Jac-
ques) : « Être
bêtre », ou le
balbutiement
borborygmatis-
me du bord/dé-
bord : bi-
bibliolubie du
bl ... page 8

CHAPITRE 9 (en
hommage à moi-

¹ Rappel de la « Lecture on Nothing », in *Silence: Lectures and Writings*, op. cit., p. 123.

² C'est en partie la notion d'« agrammaticalité » chez le théoricien et poéticien Michael Riffaterre qui m'amène à choisir ce terme, correspondant de « grammaticalité », pour désigner une certaine rectitude convenue et attendue du texte, à travers son emploi *a priori* utilitaire de la langue. L'agrammaticalité désigne un « lieu du texte posant un problème sémantique qui ne peut se résoudre par une référence au réel, car il est le signe d'un jeu sémiotique sur l'intertexte » (*L'intertextualité*, introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie par Sophie Rabau, Paris, GF Flammarion, coll. « GF Corpus », série « Lettres », 2002, p. 227. Voir la notion, un peu analogue, de « dysfonctionnement » chez Michel Charles.). Mais si le contexte intertextuel dans la définition du décodage « agrammatical » est visiblement important dans la proposition riffatterrienne, nous ne comprenons pas en revanche pourquoi l'« agrammaticalité » devrait se limiter à la problématique *sémantique* seulement... à moins de conférer une sémantique propre à d'autres aspects de la textualité, à la typographie et à la pragmatique, par exemple. Dans *Sémiotique de la poésie*, Riffaterre fait correspondre les deux termes *grammaticalité* et *agrammaticalité*, en une dialectique que leur configuration morphologique supposait déjà : « chaque agrammaticalité dans un poème est un signe de grammaticalité ailleurs, le signe qu'elle appartient à un autre système. Cette relation systémique confère la signifiante. Le signe poétique a deux faces : *textuellement agrammatical*, *intertextuellement grammatical* ; déplacé et déformé dans le système mimétique, mais le mot juste mis en sa place dans la grille sémiotique. » (*Sémiotique de la poésie*, traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 206, cité in *ibid.*, p. 162 ; c'est moi qui italise). Voir également la synthèse instructive « La littérarité et la signifiante », à l'adresse <http://www.signosemio.com/riffaterre/litterarite.asp> (Johanne Prud'homme et Nelson Guilbert, in *Signo : Site Internet de théories sémiotiques*).

La locution injonctive « bien (-) écrire » résume deux aspects dissemblables mais complémentaires du principe orthographique. Le « bien écrire », c'est d'abord le suivi dans la composition d'une *norme linguistique* donnée : mots correctement écrits, accords correctement gérés, ponctuation correctement distribuée. Il y a là plus qu'une simple rectitude scolaire. La langue, comme système de normes, de conventions, de bons usages et de règles, représente une concrétion, jugée le plus souvent « expressive », de petites unités *univoques dans leurs formes* et *monovocaliques dans leur émission*. Le « mot » — celui qu'emploient et légifèrent dictionnaires, champs lexicaux, glossaires disciplinaires, nomenclatures lexicologiques, théories linguistiques et sémiologiques... — est l'emblème de ce système tacite de micro-pouvoirs, à l'aune duquel se mesure l'environnement « microcosmique » (lettres/caractères, syllabes) et « macrocosmique » (syntagmes, propositions, phrases, paragraphes, chapitres et partitionnements du discours...) de la langue, soit cette *déclivité croissante et décroissante* qui permet à la langue de s'organiser en texte, en contenu, en discours signifiant. Dans toute langue « naturelle », cette organisation de l'expression est perçue comme allant de soi, comme *naturelle*, justement. C'est à partir de la bonne graphie du « mot »¹, et donc de la fixité convenue de sa forme identitaire (puisque seraient ici illisibles et fautifs des substitutions erratiques comme « mo », « maux », [mol], « m'heault », « mto », « m ot », « words », etc.), que l'on juge la langue capable d'opérer son pouvoir de construction et de signification : de dire et de bien dire (de dire *quelque chose*). Le « bien-écrire » — ici, l'« orthogrammaticalité » d'un texte — est compris comme la conjonction nécessaire d'une expressivité-productivité alinguistique (la prise de parole, la signification, le « dire » dans « vouloir dire ») à l'*employabilité* d'un système normé et convenu de formes linguistiques fixes (mots, accords et

même) : Typo-
topogolométrie
de l'', de l'& et
de l' ... *page 8*

CONCLUSION.
De l'impossi-
bilité de con-
clure ... *page 9*

Sources et cré-
dits photogra-
phiques ...
page 9

[Satisfait de cette
expérience, je
me propose le
même jour la
rédaction d'une
autre Table des
matières, où la
satire et la blague
ne se trouvent
pas exactement
au même en-
droit. Mais
comme pour la
proposition pré-
cédente, la men-
tion des pages
n'est pas inno-
cente. Voici ce
second essai :]

LE NOUVEAU
THESAURUS
COMPLET ET
UNIVERSEL DE
LA LANGUE
FRANÇAISE ET
INDO-EU-
ROPEENNE

Édition de 2002
entièrement
revue, corrigée et

¹ Mais ici se coudoient dangereusement le signifiant et le signifié de la théorie sémiologique habituelle : entre le mot comme « mot » et le « mot » comme mot, il n'y a pour l'instant pas à choisir. Comment guillemeter le mot « mot » sans souligner toute l'in vraisemblance, toute la contradiction interne, toute l'oxymorique potentielle du procédé de la citation ? Le mot « mot », comme le concept « concept » et la série de lettres « série de lettres », est-il seulement « citable » ?

signes de ponctuation correctement écrits, gérés et distribués). « Bien écrire », c'est rendre possible l'idée d'une inventivité personnelle, celle d'un discours et d'un contenu auctorial, au moyen d'une rectitude et d'un conformisme linguistique¹. C'est l'œuvre *par* le dictionnaire — le texte *par* une communauté linguistique — l'écriture *par* la langue. C'est montrer, en puissance, une « labilité de signification » au moyen de petites fixités successives, montrer une « subjectivité au travail » au moyen de petites objectivités bien ordonnancées, montrer une « authenticité de composition » au moyen de quelques aliénations locales. *Littéralement*, un texte peut commencer à dire, lorsqu'il consent à se corriger, lorsque les mots qu'il emploie sont bien « mots », et non d'illisibles, d'inintelligibles (ici, ici seulement) « maux » ou ['wɔrdz]. L'« orthogrammaticalité » de l'œuvre, c'est la permission qu'elle reçoit de signifier en tant qu'elle-même, en tant que voix autonome et inventive, pourvu qu'elle respecte les bons usages commandés par la langue (qu'elle écrive « sans faute »), qu'elle fasse la preuve, en quelque sorte, de son adhésion au système de la langue. Cela ne revient pas à dire que la néologie soit tout à fait impensable pour une textualité occupée à signifier un contenu, mais au contraire que la *reconnaissance* de mots « orthographiés », de formes lexicales « corrigées » y est obligatoire. Une attitude contraire sera jugée ludique, poétique ou délirante : *insignifiante*, au sens propre. Mais là où le système de la langue est apparent peut commencer le travail supposé affranchi, dérégulé, pleinement significatif de l'« expression » : subjectivité écrivaine, théorisation de la réalité, information, explication, explicitation... toutes lisibles et intelligibles. Il faudrait ajouter : toutes *sérieuses*.

Pour expliquer notre propos², tentons une comparaison (*intertextuelle*, forcément, il n'y a pas d'autre type de comparaison). Le

autoréférentielle

Table des matières

Table des matières ... page VII

Signes et symboles utilisés dans ce dictionnaire (liste complétée par une légende) ... page MMMCCCLXXXIX

Liste des entrées du dictionnaire, accompagnées de leur définitions et d'exemples ... page MMMMDCCCLXXXVIII

Le NOUVEAU
THESAURUS
COMPLET ET
UNIVERSEL DE
LA LANGUE
FRANÇAISE ET
INDO-EU-
ROPEENNE, édition entièrement revue, corrigée et autoréférentielle ... page 1

ANNEXES :
Glossaire des termes employés dans ce dictionnaire ... page 13 421

¹ À partir d'une composition textuelle, il est possible de reconnaître à la fois quelque chose comme « Je suis l'auteur de ce texte. / J'ai écrit ce texte pour... / J'ai écrit dans ce texte que... » et quelque chose comme « J'ai employé ce mot pour signifier que... / J'utilise cette formulation pour dire que... / Dans mon texte, j'ai créé le mot "désauctorialisation" pour désigner le fait de... ». Le mot, forme fixe et identité grammaticale stable, s'allie à l'infixe et à l'instable du texte auctorial, communicatif, significatif, « inspiré », etc.

² ... et l'expliquer « orthographiquement », de toute évidence et autant que possible : il n'y a pas de critique sans ironie autoréflexive et ce travail, on le devine, en paie régulièrement les frais.

paragraphe cité plus bas sera reconnu comme l'amorce d'une théorie, l'initiale d'un commentaire, la possibilité inquestionnée d'une lecture compréhensive (mon choix de la citation n'est bien sûr pas arbitraire) :

Il est extrêmement difficile de parler du sens et d'en dire quelque chose de sensé. Pour le faire convenablement, l'unique moyen serait de se construire un langage qui ne signifie rien : on établirait ainsi une distance objectivante permettant de tenir des discours dépourvus de sens sur des discours sensés¹.

Tout en lui est grammaticalement droit, et c'est cette orthogrammaticalité, ou *eugrammaticalité* (grammaticalité bienheureuse, fonctionnelle, féconde...), qui constitue la condition minimale de la viabilité, de l'intelligibilité et de l'originalité de sa proposition théorique. Difficulté autoréflexive de parler du « sens » sans artificiellement l'objectifier, sans éprouver le fait d'y être plongé soi-même et donc de commettre une sorte de péché lexicographique (« Tu n'incluras pas un mot dans sa définition ! ») en le théorisant. Ce paragraphe-ci, en revanche², n'a rien de la proposition théorique et de l'ouverture de discours ; il n'a rien de rassurant et a d'énormes chances d'être perçu comme « jeu de langage », comme rébus, comme « poésie contemporaine », ou même comme complète insignifiance :

Île haie texte rime/ment 10 fils-île 2 part lai dut-ce anse haie dent 10r
qu'elle Keuch ose 2 sang C Poux r'le fer qu'on venab Leman' lu Nique
mois yen sŒur raie de ce qu'on se truie Rr 1 lent gage quine 6g nie fie
riz In : hon nez table ire haie ains si 1 10 tance OB-ject TIV-ante père
mais temps 2 te n'ire d'haies 10 courres dey poux r'vu 2 sang-ce sûres
d'haie 10 cours sang C'est

Suis-je le compositeur de cette phrase ? Des premiers mots de l'introduction de *Du sens, Essais sémiotiques* d'Algirdas Julien Greimas (Seuil, coll. « Poétique », 1970, p. 7), il ne reste presque rien, à moins d'un effort spécial de décryptage, dont on pourrait douter qu'il soit tenté dans un autre contexte de citation que celui-ci. Comme proposition théorique,

Index général
des termes em-
ployés dans ce
dictionnaire,
scrupuleusement
suivis de leur
définition ...
page 26 843

Index thémati-
que des sujets
traités dans ce
dictionnaire,
rigoureusement
suivis de leur
définition ...
page 52 664

Index rerum des
choses auxquel-
les il est fait réf-
érence dans ce
dictionnaire,
consciencieuse-
ment suivis de
leur définition ...
page 78 699

Index nominum
des noms pro-
pres et communs
employés dans
ce dictionnaire,
amoureusement
suivis de leur
définition et de
leurs occurren-
ces dans la so-
ciété contempo-
raine ...
page 104 155

Index titulorum
des titres
d'ouvrages em-
ployés dans ce
dictionnaire,
vigilamment
suivis de citations
des textes origi-
naux reproduites

¹ Je ne confesse pas tout de suite sa provenance.

² D'ailleurs (« en revanche »), s'agit-il d'une vengeance à proprement parler ?

le paragraphe ci-haut est (très) « mal écrit » : fautif, inintelligible, illisible, hors sujet. Ce troisième paragraphe aggrave encore les choses :

Ī#æst#ætrēmæmænt#ōffīcīlæ#ðæ#pÆrlær#òù#šænš#æt#ð'æn#ðîræ#q
ùælqùæ#choēsæ#ðæ#šænšë.#@œùr#læ#fÆîræ#cœnvænÆblæmænt,#l'ù
nîqùæ#mœyæn#šærÆît#ðæ#šæ#cœnštrùîræ#ùn#lÆngÆgæ#qùî#næ#šî
gnîfiæ#rîæn#:#œn#ëtÆblîrÆît#Æînšî#ùnæ#ðîštÆncæ#œbjæctîvÆntæ#
pærmaettÆnt#ðæ#tænîr#ðæš#ðîšcœùrš#ðëpœùrvùš#ðæ#šænš#šùr#ðæš#
ðîšcœùrš#šænšëš.¹

Ce charabia typographique — surabondance de caractères peu communs (æ², š¹, Ī², ð³, ù⁴...) et du signe d'inégalité (#) — tient quelque chose du

dans leur inté-
gralité ...
page 130 989

Crédits photo-
graphiques et
typographiques
... page
45 933 564 033

Appendice :
Extraits choisis
de la Bibliothè-
que de Babel ...
page
45 933 564 989

¹ Règles de substitution : a = Æ, d = ð, e = æ, i = î, I = Ī, o = œ, P = @, s = š, u = ù, (espace) = #. Rien de bien compliqué, donc. — Réminiscence du « logogryphe » élaboré par E. A. Poe dans « The Gold-Bug » (« Le scarabée d'or »), dans lequel, comme l'intrigue le dévoile, les substitutions de lettres s'avèrent finalement simples, mais parviennent pourtant à rendre le message hermétique. Le cryptogramme se lit ainsi, d'un trait :

“53‡‡‡(305))6*;4826)4‡;806*;48‡8¶(60))85;1‡(:‡*8‡83(88)5*‡;46(88*96*‡;8)*‡(485);5*‡2:*‡(4956*2(5*—
4)8¶(8*;4069285);6‡8)4‡‡;1(‡9;48081;8:8‡1;48‡85;4)485‡528806*81(‡9;48(‡‡34;48)4‡;161;188‡;”
(Edgar Allan Poe, « The Gold-Bug », in *Complete Tales & Poems*, introduction by Wilbur S. Scott, New York Castle Books, 2002, 2001, 1985, p. 92. Note : les guillemets anglais ouvrants et fermants font partie de la citation, et non du logogryphe. Cette édition ne justifie pas le texte et ajoute une espace après le deuxième point-virgule, fautivement.)

... ce qui donne, suivant la règle de substitution typo-lettristique découverte par le personnage principal de la nouvelle (5 = a, ‡ = d, 8 = e, 3 = g, etc.), et une fois la typo-syntaxe de base ajoutée (espaces, tirets, point final, apostrophes et majuscule) :

“ ‘A good glass in the bishop’s hostel in the devil’s seat—forty-one degrees and thirteen minutes—northeast and by north—main branch seventh limb east side—shoot from the left eye of the death’s head—a bee-line from the tree through the shot fifty feet out.’ ”
(*Ibid.*, p. 96.)

Mise à part l’édition des « Classiques de Poche » du Livre de Poche (1972), les éditions courantes françaises de la nouvelle (Gallimard « Folio classique » et « Folio Junior », GF Flammarion, Pocket « Classiques »), font plusieurs erreurs dans la transcription et traduction du cryptogramme poesque : le traitement de texte s’y égare. Vraisemblablement, Charles Baudelaire, dans sa traduction de la nouvelle, opère lui-même quelques substitutions typographiques originales à l’intérieur d’une syntaxe logogryphique déjà suffisamment embrouillée : les éditions françaises courantes remplacent l’obèle (‡) par un signe plus (+), la double obèle (§) par deux signes plus montés l’un par-dessus l’autre (je ne trouve pas le caractère, mais on peut aisément l’imaginer), le pied-de-mouche (¶) par un P ou un q, et le tiret plein cadratin anglais (—) par un tiret demi-cadratin français (–), en plus de distribuer un peu partout de nombreux espaces sans raison apparente... Technicalités d’imprimerie, peut-être. Sur tout ceci, voir l’article instructif « Cryptologie dans Le Scarabée d’or » : http://fr.wikipedia.org/wiki/Cryptologie_dans_Le_Scarabée_d'or. Sur une brillante fictionnalisation du logogryphe et de l’imaginaire bibliographique, on ira aussi voir le roman de Thomas Wharton, *The Logogryph. A Bibliography of Imaginary Books* (très borgésien), Kentville (Nova Scotia), Gaspereau Press, 2004. Mise en garde : contient des pages blanches ou effacées. — Pour revenir à la citation greimassienne, il resterait à composer, à la manière de Cage, un authentique mésostiche ou un « *Writing through* » (voir plus loin une discussion sur ces deux formes poétiques) à l’aide des deux phrases de Greimas, question de les encrypter et de les disperser davantage, de poursuivre leur « dysgrammaticalisation » ou « malorthographicalisation »...

² « Diagramme soudé en ae » (aussi appelé « ligature [en] ae », « e dans l’a », « ae liés »...), utilisé en latin, en vieil anglais, dans la plupart des langues scandinaves, et qui survit en français dans quelques emprunts latins : *cæcum*,

barbelé linguistique : **KEEP*OUT**. Malgré bon nombre de traits linéaires (la citation est encore visible *comme* citation, cela les marges et justifications nous l'apprennent ; les règles de substitutions letristiques sont simples, bien qu'excentriques ; quatre signes de ponctuation demeurent inchangés, une virgule, deux points et un deux-points ; la lecture horizontale de gauche à droite reste évidente ; le contexte citationniste est limpide, bien qu'un peu surprenant ; etc., etc.), ce dernier paragraphe n'a malgré tout aucun moyen d'être perçu comme la démonstration ou comme l'explication d'un contenu, car il est un « délinquant grammatical ». Si tant est qu'on le conserve et qu'on le considère, on le réserve à un autre registre d'intelligibilité : espace ludique, poétique ou schizophrénique. L'orthogrammaticalité du bien-écrire, c'est donc la possibilité d'un discours intelligible (lisible) et significatif (qui dit un quelque chose situé ailleurs qu'en lui-même) *au moyen d'une rectitude linguistique convenue et convenable, d'une langue véhiculaire.*

[Fin]

[Borges a écrit
une nouvelle
proche de
l'univers
conceptuel et
métaphysique
de la Bibliothèque
de Babel,
intitulée « El
libro de arena »
(« Le livre de
sable »), qui est
d'une poésie
superbe, et qui
concerne un
peu le délire
précédent. Je ne
résiste pas à la
tentation d'en
citer un extrait,
ci-après. On
verra la ressem-
blance avec le
clin d'œil qui
précède.

Il est un second aspect, plus subtil et plus noble, de l'injonction du bien-écrire qui a trait non à l'identité-identification des constituants de la langue au sein du discours (orthogrammaticalité par les mots, la ponctuation, etc.), mais à leur succession et association. C'est l'exigence « syntaxique », qui se confond souvent avec ce qu'on aime appeler le « style » (d'un écrivain, d'un diariste, d'un journaliste, voire de toute une

Le narrateur de
la nouvelle,
figure approxi-
mative de Bor-
ges lui-même et
de la mythologie
livresque qui
gravite autour

ex æquo, curriculum vitæ, et cetera, tænia, nævus, præsidium, æschne, ægagropile, æthuse, l'expression *ad vitam æternam*, le prénom Lætitia... Source wikipédienne : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Æ>.

¹ S diacritiquée d'un *hatchek* (ˇ, aussi appelé « háček », « caron », « chevron », « accent hirondelle » ou « antiflexe »), utilisée dans les alphabets berbère, bosnien, croate, finnois, letton, lituanien, same de Skolt, slovaque, slovène, sotho du Nord et tchèque. Se prononce [ʃ]. Source wikipédienne : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Š>.

² Inusité en français, à ma connaissance, lorsqu'il est majusculé, sauf dans de possibles « Īambe » et « Īambique », en début de phrase ou nommés seuls (Sainte-Beuve écrit : « Parmi les ĩambes inédits, j'en trouve un dont le début rappelle, pour la forme, celui de la gracieuse élégie », in *Portraits littéraires*, tome I, Projet Gutenberg, cité in *Antidote HD*, article « iambe » ou « ĩambe », dictionnaire de citations). Il en va de même de l'Ÿ, de l'Û, de l'Ä... pourtant facilement exécutables sur un clavier francophone.

³ Eth minuscule, utilisé en islandais, en féringien et... dans les langues elfiques inventées par J. R. R. Tolkien ! Se prononce [ð] : le caractère phonétique reproduit le caractère d'imprimerie. Majuscule : Ð. Sources wikipédiennes : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Ð> et [http://fr.wikipedia.org/wiki/Eth_\(lettre\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Eth_(lettre)).

⁴ Qui n'apparaît en français que dans le mot « où » (pronom relatif ou adverbe interrogatif) ! mais qui pourtant a droit à sa propre touche sur le clavier canadien-français que j'utilise. On lui compte peut-être une variante argotique, utilisant aussi l'ù : « oùsque » (contraction d'« où ce que ») (source : <http://fr.wiktionary.org/wiki/-oùsque>).

époque philosophico-littéraire¹...). Le discours est perçu comme succession d'éléments se compilant, s'additionnant pour former sens ; le texte, consacré en « œuvre », est la résultante associative de cette successivité, qui « transmet » la forme ponctuée, typographiée et syntagmatisée des phrases, des paragraphes et des chapitres en contenu intelligible et significatif. La textualité-objet considère qu'elle faillit à sa tâche de communication si elle ne parvient pas à présenter de façon limpide et reconnaissable l'association de ses idées à travers la succession normale et normalisée de ses constituants phrastiques. Pas de textualité « significative » sans la translation d'une succession (d'éléments linguistiques, phrastiques et typographiques) vers une association (d'idées, de thèses, de propositions)². Cette translation nécessaire, jugée évidente, nous proposons de l'appeler « syntaxie » ou « orthosyntaxie » : la signification textuelle se pense selon un axe spatiotemporel de forme succession / association / sens.

En manière d'illustration, lisons la citation suivante (elle non plus n'a pas été choisie au hasard, et j'en respecte la typographie « indigène » le plus fidèlement possible) :

1. UNE DISCIPLINE ET SON OBJET

Les grammaires ont toujours été conçues comme une activité réflexive sur le fonctionnement et sur l'usage des langues. Une activité *réflexive* au double sens du terme : d'une part, le discours grammatical ordinaire se caractérise par sa *réflexivité*, puisque le langage y est l'instrument de sa propre description ; d'autre part, les descriptions grammaticales procèdent d'une *réflexion* méthodique sur l'architecture de la langue, son fonctionnement et l'usage que nous en faisons.

Chacun connaît intuitivement sa langue et la pratique spontanément sans pour autant être capable d'en produire une description raisonnée. Or c'est précisément cette familiarité qui, à la faveur de l'ambiguïté de l'expression *connaître une langue*, nous cache souvent des données problématiques et nous empêche de poser les vraies questions. C'est un fait connu qu'un même objet est susceptible de plus d'une description, surtout s'il est complexe. Tout dépend du point de vue auquel

*de lui, fait l'achat
d'un livre
« infini » ou
« infinitésimal »,
au nombre de
pages infini, mais
au volume fini.
Curiosité hyper-
géométrique,
Gaal bibliophi-
lique, délire
herméneutique,
malédiction mé-
taphysique, le
Livre de sable
est tout ça.*

*Le court texte
débute par une
sorte d'hésitation
feinte sur la fa-
çon d'introduire
le récit — atten-
tion portée sur
les circonstances
métacommunica-
tionnelles de la
mise en récit, de
la narration, de
la parole et du
langage :]*

« La ligne est
composée d'un
nombre infini de
points, le plan,
d'un nombre
infini de lignes,
le volume, d'un
nombre infini de
plans, l'hyper-
volume, d'un
nombre infini de
volumes... Non,
décidément, ce
n'est pas là,
*more geome-
trico*, la meil-
leure façon de

¹ Voir, sur la question immense du « style », le florilège commenté *Le style*, introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie par Christine Noille-Clauzade, Paris, GF Flammarion, coll. « GF Corpus », série « Lettres », 2004.

² Ironie autoréflexive : il a fallu, pour dire cela, employer une forme archétypique de la méthode critiquée.

on se place, car c'est lui qui détermine le choix des propriétés dites **pertinentes**.

L'extrait provient lui aussi d'une « entrée en matière », comme c'était le cas pour la citation greimassienne précédente — et tout prolégomène textuel renseigne sur l'identité du développement qu'il annonce. Il s'agit des premières phrases de l'introduction de la *Grammaire méthodique du français* de Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul (Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige Manuels », 1994, 2009, p. 1). A-t-on pu les lire sans y lire, justement, leurs *effets de sens* : la vision de la grammaire qu'elles proposent, le titre qu'elles se donnent (« Une discipline et son objet », pompeusement graissés et majusculés), les relations qu'elles entretiennent ou pourraient entretenir avec le présent texte... ? A-t-on pu les lire, à proprement parler, sans n'y lire *que ça* ? En lisant ces deux paragraphes, on n'aura pas lu, on n'aura pas pu lire, par exemple : deux paragraphes et un titre, six phrases (passablement longues), une vingtaine de propositions logiques, une ponctuation riche de démonstrativité (les virgules, le deux-points, le point-virgule du premier paragraphe), une typographie emphatique, pédagogique, cherchant à remplacer l'insistance et l'accentuation d'une voix (le gras de l'adjectif final **pertinentes**, les italiques sur *réflexive*, *réflexivité*, *réflexion* et, en manière de guillemetage, sur *connaître une langue*), les quelques marqueurs de relation (« d'une part » / « d'autre part », « or »), enfin une certaine aisance du style, non dénuée d'idéologie (« si la connaissance d'une langue est toujours intuitive, elle ne saurait faire l'économie d'une grammaire méthodique et sérieuse, doublement “réflexive”, entreprise qui est bien sûr le sujet de notre livre... »), etc. Le propre de la syntaxie, c'est de devenir l'*outil* du sens (*cf.* le marteau d'Heidegger), de l'acheminer sans que la compréhension n'y voit de significances parasitaires, marginales, satellitaires, insignifiantes — la propre signification de l'outil, par exemple. C'est lorsque la linéarité successive des éléments phrastiques, linguistiques et typographiques est la plus douce, régulière et non cahoteuse, lorsqu'elle est *inaperçue* en tant qu'elle-même, qu'elle est la plus efficace, que le discours peut dire (des

commencer mon récit. [...]

[J'ai un faible pour cette locution latine — more geometrico — et c'est pourquoi j'ai fait débiter ma partition zéro par l'une de ses voisines : ordine geometrico, qui rappelle un peu Spinoza (l'Ethica Ordine Geometrico Demonstrata — l'« Éthique »). Retournons à la citation de la nouvelle de Borges, au moment où son narrateur découvre la caractéristique unique du livre qu'il tient entre les mains.]

« Je l'ouvris au hasard. Les caractères m'étaient inconnus. Les pages, qui me parurent assez abîmées et d'une pauvre typographie, étaient imprimées sur deux colonnes à la façon d'une bible. Le texte était serré et disposé en versets. À l'angle supérieur des pages figuraient

idées, des thèses, des hypothèses), et que le langage peut signifier. Bien sûr, la syntaxie du bien-écrire apparaît comme un critère minimal de l'énonciation, voire du système de la langue : impossible d'écrire, dans une culture donnée, sans une certaine succession-association d'éléments linguistiques ayant valeur d'autre chose qu'eux-mêmes. Il n'en reste pas moins que, pour tout discours donné, l'« inaperçu » de la syntaxe, sa tache aveugle, peut être rendu visible, justement par procédure « réflexive », comme l'introduction de la *Grammaire méthodique du français* y insiste. En écrivant, orthosyntaxiquement :

[...] Une activité *réflexive* au double sens du terme : d'une part, le discours grammatical ordinaire se caractérise par sa *réflexivité*, puisque le langage y est l'instrument de sa propre description ; d'autre part, les descriptions grammaticales procèdent d'une *réflexion* méthodique sur l'architecture de la langue, son fonctionnement et l'usage que nous en faisons.

la *Grammaire méthodique* « méthodise » son approche, donne des balises à sa « discipline » et à son « objet » (c'est le titre appropriatif qu'elle en donne). Toute la stratégie de la phrase concourt à un enfermement de la « réflexion », ainsi nommée : « activité *réflexive* » devenant double (et *seulement* double, c'est-à-dire duelle, dualiste), deux-points introduisant à cette duplicité et en annonçant la preuve, marqueurs de relation « d'une part, » et « d'autre part, » opérationnalisant le partage entre « *réflexivité* » et « *réflexion* », italiques encadrant et soulignant la spécificité de ces deux termes, leur dissemblance, leur importance dans le champ lexical (issu de l'adjectif « *réflexive* », une « activité *réflexive* », en début de phrase)... Il n'y a clairement pas dans ce passage, comme dans combien d'autres, de « réflexion » et de « réflexivité » possibles sans la successivité étudiée, méticuleuse, *méthodique et grammaticale* (la *Grammaire méthodique*), *disciplinaire et objective* (« 1. UNE DISCIPLINE ET SON OBJET »), et splendidement inaperçue, d'une orthosyntaxie de la composition. Ne doutons pas non plus de l'importance rhétorique du gras appliqué au dernier mot dans la phrase « Tout dépend du point de vue auquel on se place, car c'est lui qui détermine le choix des propriétés dites **pertinentes**. » — car, le voit-on ?, tout **ne dépend pas** du point de vue auquel on se

des chiffres arabes. Mon attention fut attirée sur le fait qu'une page paire portait, par exemple, le numéro 40514 et l'impaire, qui suivait, le numéro 999. Je tournai cette page ; au verso la pagination comportait huit chiffres. Elle était ornée d'une petite illustration, comme on en trouve dans les dictionnaires : une ancre dessinée à la plume, comme par la main malhabile d'un enfant. L'inconnu me dit alors : — Regardez-la bien. Vous ne la verrez jamais plus. [...] »

[Le livre de sable est l'équivalent infinitésimal de l'infinité de la Bibliothèque de Babel. Est-ce Pascal qui nous parle le premier de cette double articulation de l'infini : infiniment grand et infiniment petit ? Ou alors Aristote, avec sa théorie anti-atomiste de la divisibilité infinie de la matière ? La réplique de

place, du moment qu'une stratégie typographique, inaperçue en tant qu'elle-même, vient grassement suffisamment la **pertinence** de certaines « propriétés » (plutôt que d'autres, impertinentes, sans gras, lisses), de manière à rendre le choix évident, sinon obligatoire. Toute syntaxe¹ prise en compte, il y a pertinence et **pertinence**, point de vue et *point de vue*.

Dans le cadre d'une textualité-objet approchant le phénomène textuel comme production d'œuvres (intelligibles et signifiantes, porteuses de discours et de contenus), « syntaxie » et « grammaticalité », variantes puissamment *linguistiques* d'un principe ortho-graphique, constituent l'explication souterraine du « bien-écrire ». Leur contournement par l'agrammaticalité (voir M. Riffaterre) et l'asyntaxie, indices d'une dys- ou malorthographe, cantonnent le texte au ludisme, au poétique ou (et) à l'insignifiant, à l'inthéorisable, au divers. C'est pourtant là l'initiative d'une bonne part de la production littéraire de Cage, à la fois théorique et poétique — et, disons, plus « signifiante » que « significative » (↯ / →).

1 prime. Texte « de Cage » : processus de démilitarisation du langage

La poétique cagienne s'efforce, à travers de nombreux écrits, d'invalidier l'exigence orthographique d'une syntaxie et d'une grammaticalité de la composition littéraire. Le message est clair :

I have become interested in language without syntax. [...] I think we need to have more *nonsense* in the field of language, and that's what I am now busy in doing².

[...]

Do you make your experiments with nonsyntactical language because you feel somehow bound by syntactical language?

I think we need to attack that question of syntax. My friend Norman O. Brown¹ pointed out to me that syntax is the arrangement of the army².

*l'inconnu a
quelque chose
de triste et de
fascinant :
« Regardez-la
bien. Vous ne la
verrez jamais
plus. » Plus
loin :]*

« Je ne montrai
mon trésor à
personne. Au
bonheur de la
posséder s'ajouta
la crainte qu'on
ne me le vola,
puis le soupçon
qu'il ne fut pas
véritablement
infini. Ces deux
soucis vinrent
accroître ma
vieille misan-
thropie. J'avais
encore quelques
amis ; je cessai
de les voir. Pri-
sonnier du livre,
je ne mettais
pratiquement
plus les pieds
dehors.
J'examinai à la
loupe le dos et
les plats figurés
et je repoussai
l'éventualité d'un
quelconque arti-
fice. Je constatai
que les petites
illustrations se
trouvaient à deux
mille pages les
unes des autres.
Je les notai dans
un répertoire
alphabétique que

¹ Rappelons : « syntaxe », du latin *syntaxis*, du grec *suntaxis*, de *sun*, « avec », et *taxis*, « ordre, arrangement, disposition ». « Syntaxer » (*suntassein*), transitivement, serait de « ranger ensemble », d'« arranger », de « mettre en ordre ».

² Alcides Lanza (intervieweur), « . . . We need a Good Deal of Silence . . . », in *Revista de Letras*, vol. 3, n° 11, septembre 1971, cité in Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, op. cit., p. 143.

L'entrevue se poursuit avec la détection, prévisible, d'une affinité entre grammaire, syntaxe (ordre, militarisation) et religion, transcendance (« Dieu »³) :

Yes, that reminds me of Nietzsche's saying that our need to have grammar is proof that we cannot live without God. If you are opposed to syntax, do you think that we do not need to have God[?]

Yes, and Duchamp too, when he was asked what he thought about God, said, "Let's not talk about that. That's man's stupidest idea."⁴

Dès les premiers textes de Cage, ceux du recueil *Silence* par exemple qui concerne la période 1937-1961, les efforts de réinvention et de dispersion des syntaxes (phrastiques, linguistiques, typographiques...) sont partout visibles. Ils représentent un souci de composition autonome, au-delà d'une éventuelle visée thématique (le « dire ») du texte. C'est qu'orthosyntaxie et orthogrammaticalité, entièrement occupées par la transmission du discours, sont insuffisantes à rendre le vouloir-dire du texte : sa prise de parole ardue, bégayante, hésitante. La pratique, parfois méticuleuse et méthodique (est-ce un paradoxe ?), de la dispersion syntaxique, de ce qu'on pourrait appeler, chez Cage et en général, la « dyssyntaxie » (avec la friction inconfortable des deux s, des deux y...), oriente l'attention sur la *mise en scène* de la textualité : construction hasardeuse, prise de parole subjective, intertextualité, citationnisme, typographisme, idéogrammatisme, lettrisme, taches et vides... Ce qui surgit dans un texte « dyssyntaxique », c'est-à-dire dans un texte où, contre toute attente, le récit « s'aperçoit » comme syntaxe, c'est l'ambiguïté signifiante d'un fonctionnement :

je ne tardai pas à
remplir. Elles ne
réapparurent
jamais. La nuit,
pendant les rares
intervalles que
m'accordait
l'insomnie, je
révais du livre.
L'été déclinait
quand je compris
que ce livre était
monstrueux.
[...] »

[On trouve une
sorte de contrat
faustien dans ce
passage. Qui
d'entre nous ne
le signerait pas,
même en pleine
connaissance de
cause ? Mais
c'est oublier que
la littérature et
l'espace biblio-
thécal sont déjà
des livres de
sable, en puis-
sance du moins.
Pour vivre la
même expé-
rience que celle
du narrateur
borgésien, il
suffit d'aller dans
une bibliothèque
suffisamment
grande, et de

¹ Universitaire américain (1913-2002), proche du marxisme, de la psychanalyse et d'une réflexion philosophique sur le littéraire. Sa rencontre avec Cage fut mutuellement bénéfique. Cage lui consacre « Sixty-One Mesostics Re and Not Re Norman O. Brown » en 1977 (*Empty Words*, op. cit., p. 123-132).

² Nikša Gligo (intervieweur), « Ich traf John Cage in Bremen » (1972), traduction par l'auteur, in *Melos: Zeitschrift für neue Musik*, janvier-février 1973, cité in Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, op. cit., p. 155.

³ Rappelons l'« émajusculation » chère à Derrida (*Marges, Glas*), et qui apparaît ici bien nécessaire : « Ôter la majuscule (par exemple au mot "Dieu", ou au mot "Être"), c'est d'une certaine façon émasculer, châtrer, couper les attributs de la puissance paternelle ou royale. La *différance*, dans la mesure où elle porte atteinte à toute origine conçue comme unique et divine, est en elle-même un processus d'émajusculation. » (Charles Ramond, *Vocabulaire de Derrida*, op. cit., p. 30). Asyntaxie et agrammaticalité sont aussi des éma(ju)sculations symboliques du principe orthographique de la textualité-objet.

⁴ *Op. cit.*, voir note antérieure.

production de « je » énonciatifs et intertextuels (résolument « anauctoriaux »), distribution des syntagmes et bouts de phrases (perplexité de la linéarité, éparpillement phrastique), entrechoquements des traits et des courbes (typographisme¹, lettrisme², idéogrammes³, croquis⁴, photographies retravaillées⁵, etc.), malaise des « silences », des blancs, si fondamentaux chez Cage... On pourrait argumenter que dans les textes cagiens ce sont surtout les blancs qui « structurent » et « orientent » le sens (de la lecture), même si au fond cela est aussi applicable au texte conventionnel. Symétriquement : que serait une cruche d'eau sans le vide qu'elle contient ? (zen) — que serait un paragraphe de roman ou de théorie littéraire sans le blanc qui le ceint de partout, et même de l'intérieur ? Il n'est pas un texte de Cage qui ne fasse une place importante au silence typographique, au blanc — fut-ce même dans son *élision*, comme c'est presque le cas de la deuxième partie de « Composition as Process » [1958], titrée « II. Indeterminacy », dans laquelle la taille des caractères est

« fatiguer les rayons », une journée entière, de l'ouverture à la fermeture. Et de revenir le lendemain matin à la première heure. Et ainsi de suite. J'avais eu ce projet lorsque j'étais plus jeune : tout lire les livres de ma bibliothèque de quartier. Cela semblait vaguement réalisable, étant donné la taille de la bibliothèque et la durée d'une existence humaine. J'ai abandonné

¹ Tout celui du recueil-phare *Silence*, du « Manifesto » des pages liminaires à l'« Indeterminacy » de la fin, en passant par les partitions textuelles « Lecture on Nothing », « Lecture on Something », les trois parties très dissemblables de « Composition as Process » (« I. Changes » en mesures longitudinales de quatre temps, « II. Indeterminacy » en pattes et pieds-de-mouche, « III. Communication » toute en questions, diversement alignées, majuscules, minuscules), la poésie sonore précisément minutée « 45' for a Speaker »...

² Celui des « 62 Mesostics re Merce Cunningham », publiés *passim*, entre les pages 4 et 214, dans *M: Writings '67-'72*. Ces mésostiches d'un type spécial, à la limite du pur graphisme, peuvent aussi être aperçus *passim* dans les volumes *John Cage* (sous la direction de Daniel Charles, *Revue d'esthétique*, n° 13-14-15, Privat, 1987-1988) et *En el mar de John Cage* de Carmen Pardo Salgado (Barcelona, Ediciones de la Central, 2009, en format affiche, jointe). [Note dans la note, sur l'adverbe « passim » et son emploi ici : « *Passim* (adv.) est l'emprunt non modifié (1868) de l'adverbe latin *passim* "ça et là, partout", formé sur *passum*, supin de *pandere* "étendre, déployer" (→ épandre). ◇ Le mot accompagne la référence d'un texte sans mentionner la localisation précise des passages portant sur un sujet donné. » (*Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 2598).]

³ Figures chiffrées, vaguement géométriques et mathématiques, du texte « Erik Satie » (*Silence: Lectures and Writings*, op. cit., p. 81), très difficilement citables ici. (En matière d'inclusion idéogrammatique — fascination orientaliste, parfois légitime — le livre d'Ezra Pound *Guide to Kulchur* [*La Kulture en abrégé* dans sa traduction française : *La Différence*, coll. « Latitudes », 1992] est particulièrement riche. Cage y portait un grand intérêt.)

⁴ Ceux d'« Empty Words » (*Empty Words: Writings '73-'78*, voir mon analyse plus loin), extraits et disposés aléatoirement à partir du *Journal* d'Henry David Thoreau. Cage s'en explique dans un « introductory text » qui fait partie intégrante de l'œuvre : « *Journal is filled with illustrations ("rough sketches" Thoreau called them). [...] Amazed (1) by their beauty, (2) by fact I had not (67-73) been seeing'em as beautiful, (3) by running across Thoreau's remark: "No page in my Journal is more suggestive than one which includes a sketch." Illustrations out of context. Suggestivity. Through a museum on roller skates. Cloud of Unknowing. Ideograms. Modern art. Thoreau.* » (« Empty Words », in *Empty Words: Writings '73-'78*, op. cit., p. 11 ; notons dans l'extrait la variation, aléatoirement déterminée semble-t-il, entre romains et italiques).

⁵ Celles du recueil *X: Writings '79-'82*, sans pagination ni légende, comme autant de taches d'encre insignifiantes, « *weathered* » (mûries, érodées, soumises aux intempéries... et survivantes !), où ne reste souvent que le grain. Cage : « *[X] is illustrated fortuitously by twelve photographs made at my request by Paul Barton of twelve weathered images on the Siegel Cooper Building, [...] New York City. I call them Weather-ed I-XII. I did nothing to make them the way they are. I merely noticed them. They are changing, as are the sounds of the traffic I also enjoy as each day I look out of the window.* » (« Foreword », in *X: Writings '79-'82*, op. cit., p. x).

compressée jusqu'à la difficulté de lecture, et Cage s'en justifie ainsi : « The excessively small type in the following pages is an attempt to emphasize the intentionally pontifical character of this lecture¹ ». Instrument privilégié de l'effort dyssyntaxique, sorte de technique typographique « par la négative », le blanc effectue partout une aération-aléation du texte qui force à la *lecture néologique*. Un autre chemin est requis pour traverser le texte de Cage² ; la langue y est en « destinerrance »³, en « dichemination »⁴, en « dissemence »⁵ ; le fil textuel y est « adestination »⁶, « erreur »⁷, « allée et venue »⁸ nomadologique, « cartepostalisation »⁹ ; la lecture y est forcément *géographique, géologique, géomorphique*. Il y a bien un relief typographique et une topographie de la textualité cagienne¹⁰, que de nombreux blancs désyntaxiques (désordonnateurs, dérégulateurs, hétérogénéisateurs...) favorisent, « mettent en forme ». D'évidentes correspondances sont à tracer entre blanc typographique, silence phonique, monochrome pictural, vide et absence au théâtre, immobilité en danse, etc., sur lequel nous espérons

*mon projet après
une vingtaine de
livres, tous par
des auteurs dont
le nom com-
mençait par les
lettres Ab, Ac ou
Ad... J'avais pro-
cédé alphabéti-
quement,
comme pour un
des personnages
du roman La
nausée de Sartre.*

*Internet consti-
tue sans doute
un livre de sable
moderne. Ran-
gerons-nous un
jour, dépités par
tant d'abon-
dance, ces
milliards de pé-
taoctets sur les
tablettes d'une
bibliothèque
numérique aussi
poussièreuse que
les rayons de la*

¹ *Silence: Lectures and Writings*, op. cit., p. 35.

² « Chemins qui ne mènent nulle part » — *indestination, non-provenance*, ontologie *atéologique*, pas *vocation* mais *vacation* — « More and more I have the feeling that we are getting nowhere. Slowly , as the talk goes on , we are getting nowhere and that is a pleasure . » — « ... Dans la forêt, il y a des chemins qui, le plus souvent encombrés de broussailles, s'arrêtent soudain dans le non-frayé. / On les appelle *Holzwege*. / Chacun suit son propre chemin, mais dans la même forêt. Souvent, il semble que l'un ressemble à l'autre. Mais ce n'est qu'une apparence. / Bûcherons et forestiers s'y connaissent en chemins. Ils savent ce que veut dire : être sur un *Holzweg*, sur un chemin *qui ne mène nulle part*. » (note pré-préliminaire des *Chemins qui ne mènent nulle part* de Heidegger, nouvelle édition, traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1962, p. 7).

³ *Carte postale* : « Comme les lettres, les livres n'ont pas de destinataire précis : c'est même la condition de possibilité de leur lisibilité (être compris par quiconque hors contexte) : tout écrit, comme une bouteille à la mer, entame *aussi sec* sa destinerrance. » (Charles Ramond, *Vocabulaire de Derrida*, op. cit., p. 24).

⁴ *La Carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, op. cit., p. 154. Terme composé de « dissémination » et de « chemin[ation] », mais qui sous-entend aussi « sémite » (écrit « chemites ») : « (YHWH déclarant la guerre en décrétant la dichemination, en déconstruisant la tour, en disant à ceux qui voulaient se faire un nom, les chemites, et imposer leur langue particulière comme langue universelle, en leur disant "Babel", je m'appelle et j'impose mon nom de père, que vous comprenez confusément comme "Confusion" [...]) » (*ibid.*, p. 154-155).

⁵ Semence disséminée, dissémination de la semence (*Glas*, op. cit., p. 256).

⁶ *La Carte postale*, op. cit., p. 35, 79.

⁷ Erreur étymologique : du latin *error*, « action d'errer ça et là, vagabonder », et aussi : « se tromper ».

⁸ « Nombre inusité : rare au singulier. » (*Antidote HD*).

⁹ *La Carte postale*, op. cit., p. 115.

¹⁰ Voir notre *Faux départ* de la deuxième partition : possibilité ou éventualité d'une géo- et topolittérature / d'une géo- et topo-théorie littéraire.

revenir¹. La réflexion sur le silence (et le non-silence), sur la présence-absence et sur la phénoménalité en général représente un axe central de la démarche cagienne. Comme désorientation du récit et désinvestissement de la syntaxe traditionnelle, le blanc typographique est employé différemment selon les textes et les « Lectures », suivant des impératifs et des méthodes toujours « de circonstance(s) ». J'en donne quelques exemples, en les faisant suivre de quelques commentaires :

Dans « The Future of Music : Credo », texte de *Silence* dont la rédaction est la plus ancienne (1937), les blancs typographiques isolent deux lignes de textes se faisant concurrence : un texte incisif en petites majuscules (« I BELIEVE THAT THE USE OF NOISE [...] ») oppose sa typosyntaxe personnelle à un texte plus développé en bas-de-casse (« Wherever we are, what we hear is mostly noise. [...] »). L'alignement des deux parti(e)s, malgré l'incompréhensibilité que constituerait une lecture strictement linéaire (« orthosyntaxique »), est scrupuleusement respecté : chaque partie reprend son discours où la précédente a interrompu le sien.

*Bibliothèque
nationale de
Buenos Aires ?]*

| *Brouillonno-
logie* | 25 fé-
vrier 2011 |
« My memory
of what
happened is not
what happened.
I am struck by
the fact that
what happened
is more conven-
tional than what
I remembe-
red. »

[*En faisant des
recherches pour
trouver des
exemples de
mésostiches de
la série « 62
Mesostics re
Merce Cun-
ningham »
(Empty Words:*

¹ Proposons pour l'instant un échantillon bibliographique (partiel et partial) concernant cette énumération. Tout semble s'y révéler « en creux » : blancs, silences, monochromes, vides... Suivant mes intérêts personnels de recherche, et avec une extrême économie :

— Sur le blanc typographique : Joan Retallack, *AFTER IMAGES*, Hannover and London, Wesleyan University Press, 1995 ; E. E. Cummings, *Complete Poems 1904-1962*, revised, corrected, and expanded edition containing all the published poetry, edited by George J. Firmage, New York, Liveright, 1991 ; Edwin Morgan, « Concrete Poems (1963-1969) », in *New Selected Poems*, Manchester, Carcanet Press Limited, coll. « Poetry Pléiade », 2000 ; *id.*, *Collected Poems 1949-1987*, Manchester, Carcanet Press Limited, 1990 ; Paul-Marie Lapointe, « écRituREs (extraits) », « Le Sacre », « Fragments / Illustrations », in *L'espace de vivre. Poèmes 1968-2002*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2004... (Nous espérons revenir sur ces bijoux de poésie contemporaine, chaque fois très proches de l'écriture de Cage — cas de « plagats par anticipation ». Voir également l'anthologie commentée et très déconstruite d'Henri Chopin : *Poésie sonore internationale*, Paris, Jean-Michel Place éditeur, coll. « Trajectoires », 1979.)

— Sur le silence en musique (Cage) : Kyle Gann, *No Such Thing as Silence. John Cage's 4'33"*, New Haven and London, Yale University Press, coll. « Icons of America », 2010 ; James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Music in the 20th Century », 1993.

— Sur le monochrome en peinture : Denys Riout, *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1996, 2006 ; Mark Levy, *Void | in Art*, Bramble Books, 2006 ; Kirk Varnedoe, *Pictures of Nothing. Abstract Art since Pollock*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2006.

— Sur l'absence au théâtre : Peter Brook, *The Empty Space. A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*, New York, Touchstone, 1968.

— Sur la danse et la chorégraphie, par une artiste proche de Cage/Cunningham : la biographie de Carolyn Brown, *Chance and Circumstance. Twenty Years with Cage and Cunningham*, New York, Alfred A. Knopf, Borzoi Books, 2007.

I BELIEVE THAT THE USE OF NOISE

Wherever we are, what we hear is mostly noise. [...]

TO MAKE MUSIC

If this word "music" is sacred and reserved [...]

WILL CONTINUE AND

INCREASE [...]¹

Dans les incontournables « Lecture on Nothing » et « Lecture on Something », textes de 1959 intégrés au recueil *Silence* et qui ont fait l'objet d'une traduction en français par Monique Fong², le blanc typographique, quantitativement plus représenté que le plein des caractères, engage la lecture dans une interprétation musicale : gestion des silences et des durées³.

I am here , and there is nothing to say .
 those who wish to get somewhere , If among you are
 any moment . let them leave at
 silence ; What we re-quire is
 is that I go on talking . [...]⁴

Cage donne quelques instructions de lecture, intuitives pour la plupart, en avant-propos au texte, qui orientent définitivement la lecture vers une prise de parole publique, vers une performance :

Each line is to be read across the page from left to right, not down the columns in sequence. This should not be done in an artificial manner (which might result from an attempt to be too strictly faithful to the

Writings '73-'78), je finis par trouver un exemple qui me convient à l'adresse suivante : <http://www.underconsideration.com/speakup/archives/cage-mesostic.jpg>. Je note l'adresse en question (Commande C + Commande V). En y revenant quelques jours plus tard, le site me fait une surprise : au lieu du

mésostiche (œuvre d'art typographique), il me rend des pages et des pages d'un galimatias très dense de caractères spéciaux (autre œuvre d'art typographique !). Au lieu

¹ *Silence: Lectures and Writings*, op. cit., p. 3.

² « Discours sur Rien » et « Discours sur Quelque Chose », in *Silence. Discours et Écrits*, Paris, Denoël, coll. « X-trême », 1970, 2004.

³ J'ai consacré à ces deux textes un autre texte qui emploie une disposition typographique particulière : deux colonnes de largeurs inégales. Titré « La remise en forme du texte. Observations performatives autour d'un "Discours sur Rien" (John Cage) », il a été publié sous une forme remaniée dans le collectif *Littératures d'aujourd'hui : contemporain, innovation, partages culturels, politique, théorie littéraire. Domaines européen, latino-américain, francophone et anglophone*, sous la direction de Jean Bessière, Paris, Centre d'études et de recherches comparatistes de l'Université Sorbonne nouvelle-Paris III, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de Littérature générale et comparée », 2011.

⁴ Premières mesures de la « Lecture on Nothing », in *Silence: Lectures and Writings*, op. cit., p. 109.

position of the words on the page), but with the *rubato* which one uses in everyday speech¹.

Ce que syntaxiquement le blanc permet, en marquant le « rubato de la parole quotidienne », c'est la transformation du texte en acte. C'est bien à la « lecture » — comme allocution : discours, conférence, performance — que le partitionnement des deux « Lectures » invite. La textualité cagienne ne craint pas le malaise du long silence, là où il y aurait dû avoir parole (l'absence étant modification de la présence : « there's no such thing as silence »). C'est que le silence, typographique comme sonore, constitue aussi une *prise* de parole, un opérateur de métacommunication : ici je parle, là je m'arrête. Les mots eux-mêmes sont là pour encadrer et favoriser le silence, pour souligner sa présence, par complémentarité et correspondance : « But now there are silences

and the words make help make [*sic*]

the silences .² ». Le silence, pleinement partagé et « démocratisé », rend également possible la *discussion*, et Cage n'oublie pas d'en proposer la réalisation, à l'intérieur du texte (« Shall we have [a discussion] later ? // Or , we could simply de-cide not to have a dis-cussion . What ever you like .³ »),

mais aussi dans une « Afternote to Lecture on Nothing » (truquée, il est vrai : les réponses aux questions étant déterminées d'avance par Cage...⁴). Il faut noter aussi que dans la « Lecture on Something », le silence typographique règne sur des pages entières (137, 138, 141, 142...), qui lentement se dévident, ne conservant qu'un numéro de page en marge inférieure, comme pour confirmer que le texte se poursuit bel et bien, et que la lecture ne s'est pas abruptement interrompue sans raison. Nous sommes tentés de dire, avec ou sans ironie : ce sont ces pages-là, presque

d'un premier assemblage attendu de caractères, j'en obtiens donc un autre plus chaotique encore, plus illisible encore, et qui bien sûr me ravit. Pourquoi ce genre d'« erreur » ou d'« errance » sur Internet, ou lors de l'ouverture impromptue d'une page Word à l'historique douteux ? dans quelles circonstances, et à cause de quels « défauts de fabrication » ? J'ai avidement cherché la cause de ceci (sur Internet, encore), sans pouvoir lire une réponse claire. J'aimerais, pour montrer ce qu'il en est de cette œuvre d'art informatico-typographique, en citer un bref passage (je n'ose pas dire mon passage « préféré »), question de le considérer comme un texte

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.* Voir également la longue discussion entre Cage et son public, formé d'étudiants de Harvard, transcrite au bas des pages de mésostiches dans *I-VI: MethodStructureIntentionDisciplineNotationIndeterminacyInterpenetrationImitationDevotionCircumstancesVariableStructureNonunderstandingContingencyInconsistencyPerformance. The Charles Eliot Norton Lectures, 1988-89*, op. cit., *passim*.

⁴ L'humour de la démarche est évident : « In 1960, however, when the speech was delivered for the second time, the audience got the point after two questions and, not wishing to be entertained, refrained from asking anything more. » (« Lecture on Nothing », in *Silence: Lectures and Writings*, op. cit., p. 126).

complètement blanches, qui font le plus réfléchir¹. En plein milieu d'un chapitre où la texture typographique est maximale, hyperboliquement chargée, l'inclusion soudaine de deux pages blanches constitue une puissante désyntaxicalisation ou « dyssyntaxicalisation » de la lecture traditionnelle. D'ailleurs, dans le cadre d'une thèse (doctorale, par exemple), ces pages silencieuses sont-elles *citables* ? Existe-t-il des textes capables de prévoir, dans leur langue « idiosyntaxique », un espace « typosilencieux » ?

Dans « Empty Words », texte magistral de 1974-1975 qui donne son titre au quatrième recueil majeur de Cage, ce sont à la fois syntaxie et grammaticalité, comme principes orthographiques *militarisés* (rappelons : « *Syntax: arrangement of the army (Norman Brown). Language free of syntax: demilitarization of language.*² »), qui font l'objet d'un déboulonnage en règle. Le prétexte compositionnel, comme si souvent chez Cage, est intertextuel : l'écriture réside ici dans un désir de remettre en scène une texture appréciée, vantée pour ses qualités (Thoreau, Joyce, Pound, Norman O. Brown, Buckminster Fuller, Marshall McLuhan, Wittgenstein... il y en aura beaucoup), ou simplement disponible pour le travail d'appropriation : réécriture-recontextualisation-retextualisation. Pour démarrer la machine « Empty Words », Cage se demande : « *What can be done with the English language? Use it as material. Material of five kinds: letters, syllables, words, phrases, sentences.*³ » Le texte puise dans le volumineux *Journal* de Thoreau une matière syntaxique et grammaticale, qui, soumise à des processus aléatoires (la grille « quadrasexagésimale » [en base 64] du Yi King), ne se reconnaît plus comme la concrétion intelligible, lisible, signifiante, thématique d'un dire écrivain, mais s'entend désormais comme une voix néologique, abandonnant toute syntaxie et grammaticalité, ou adoptant plutôt de nouveaux principes orthographiques. Bousculant les extraits aléatoirement sélectionnés d'une

poétique à part entière. Sa texture particulière surprendra sans doute un peu. Il n'y a pas lieu de s'interroger tout de suite sur le sens de cette soupe typographique. Il n'y a qu'à admirer la beauté des caractères, des pleins et des vides, des courbes et des droites, et des rivières et des rigoles que tout ceci forme ensemble. Voici une autre lecture, donc, du cinquante et unième mésostiche de la série « 62 Mesostics re Merce Cunningham » de John Cage :

[« POEME TYPO-
INFORMA-
TIQUE » / Échan-
tillon 1]

« ŷÖÿà_JFIF____
HHÿá_ÿExifMM
*______b
____j_(____l____
r_2__†‡i__œÈH
____H____
7.02004:07:23
03:25:51____ÿÿ
______ä____

____(&_____
_____H_H_ÿÖÿ
à_JFIF____HHÿi

¹ « Réfléchir », sans doute au double sens — *réflexivité* et *réflexion* — qu'avait souhaité la *Grammaire méthodique du français* abordée plus haut.

² « Empty Words » (introductory text to Part I), in *Empty Words: Writings '73-'78*, op. cit., p. 11.

³ *Ibid.*

Partie IV (lettres uniquement) :

ie	thA		h		bath
	i		c r		t
	o			no	
		s n			i
er		t s	p rt	oo s	
	spwlae		sbr ¹		

À même sa complexité, sinon son indéchiffrabilité, le texte d'« Empty Words » (du nom de l'équivalent chinois de nos conjonctions de coordination et de subordination, ou de nos pronoms, par opposition aux « full words », mots sémantisables, « autonomes »²) exalte une langue qui, en abolissant l'orthographe syntaxique et grammaticale dont elle provient, en créant la sienne propre et impropre, en se récréant *en* soi-même (par intertextualité publique devenant intratextualité intime, par dialogisme se morphant en « lecture »), devient une sorte de *trace vivante* — impression d'une trace d'encre, performance d'une trace phonique. Le texte de Cage, jusque dans le choix de sa police et de son corps (~~corps~~ *policiér*), est à la fois impénétrable et jouissif, difficile à lire mais agréable à regarder, artificiel jusqu'à la surcharge, mais pourtant doué d'un « naturalisme » apaisant. Il faut sans doute un certain temps (de lecture, d'écoute) pour en saisir l'importance. En 1977, Cage effectue une lecture publique de la troisième partie d'« Empty Words » devant un public d'étudiants italiens inscrits en arts et en histoire de l'art : après trois ou quatre minutes de ce qui durera deux heures et demie en tout sans entracte, c'est une véritable émeute de cris et de moqueries, de chants et de bravades — une contre-performance estudiantine, assurément, elle aussi

i_g³μÉō·ōÛ¶Ö
 GSêdf=}×â²—
 ċ_û>Îê©ë!™•ââ
 ôöY~N&7Û/ýo
 Ð¶Ûîmý_•m·ëĬ
 QĬgℓŠüoS'·6—
 Ð7½½JçýŽœF‡
 Ûu{>ÖiGÔ°;çb
 WX°~·ýLÇê_U
 _WRÈ²,š³,9~·ýL
 ±Ø³F>_ýw:°=
 ·2rr}_ðÖÛuØô
 Ò'|_Ÿôã_ë__b¶
 gUâûI~VU-
 WK~²*kèÆ\$~æ
 b|CEÖiÊe_³qòçð
 ?GÐÐq1hÂÂ\$_
 _¾Ž>5m³-
 I;XÂ+~»Ž\÷mc9_
 %) '\$'IOÿÐôT'I%
)\$'IJIS'R"__O¹:
 çz¾RAêC"CE\Û
 ú+||Ø,í†m>±³!-
 =ßÊ¹÷)Ž—
 â»ÑĬ;•ýℓ_ÔÆ³
 2«RŸ&çë__Ö®»
 s¾¼ŸÝÓ:_7Û...Š
 ÔFôâémμ)®ß'j"
 •,mVzçY«ô~Y^
 —
 Ep,~¶|e·ë%ýW-Ĭ
 ³©àâê
 ·ZiâÑ.··Öw«F5
 Ø•ÛgÛÿËz6îôý
 ?Óú~W|Ôú_Ö_
 ¾-UÔêêÖäCE/
 V^ñ-y{_2_·ÇpYê
 cÛiÔ=?æ½OW
 _¾êYeyCEßÛuâô
 :iëÛw2-
 tōŠÛh-¾¼‡Y'ejllg
 êçkvû~³ðçgÛ_êc
 o\$»I\$'R'I\$"ýýÑô
 T-1ôçë¶/ÔL_-
 ' _Ô²C†&9°}+ô_

¹ *Ibid.*, p. 66.

² En guise d'imprécision : « [Cage en entrevue avec R. Kostelanetz :] I'm not being at all scholarly about my use of the term "empty words." I'm suggesting something more in line with what I've already told you, namely, the transition from language or music, and I would like with my title to suggest the emptiness of meaning that is characteristic of musical sounds. [Kostelanetz :] *That is to say, they exist by themselves.* [Cage :] Yes. That when words are seen from a musical point of view, they are all empty. [...] » (Richard Kostelanetz et al., symposium « Time and Space Concepts in Music and Visual Art » (1977), op. cit., cité in Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, op. cit., p. 147).

douée d'une charge polémique et contestataire — qui éclate dans l'assistance. La chose mérite d'être entendue pour être crue¹.

Il faut enfin mentionner les liens puissants entre entreprise de démilitarisation du langage (« dyssyntacticalisation », « dégrammaticalisation » et « malorthographicalisation »²) et réflexion disséminante sur la typographie, sur le *caractère* (tupoï) en littérature. Là encore, « Empty Words » poursuit son travail de réarticulation de la signifiante en faisant cohabiter texte et dessin, caractère et idéogramme, caractères mobiles d'imprimerie et mobilité graphologique du trait. Les strophes du texte sont bordées des croquis du *Journal* de Thoreau et on est tenté de les lire eux aussi. On aurait tort de ne leur attribuer qu'une valeur d'illustration : « “No page in my *Journal* is more suggestive than one which includes a sketch.” *Illustrations out of context. Suggestivity*.³ » La sélection et la disposition des croquis font l'objet d'une réflexion de fond, indétachable de la composition textuelle globale, comme l'indique (tentativement, interrogativement, toujours) un deuxième « introductory text » :

How is this text to be presented? As a mix of handwriting, stamping, typing, printing, letraset? Attracted by this project but decided against embarking on it. Instead used drawings by Thoreau photographed by Babette Mangolte⁴ in *I Ching* placements. Ideograms. Of the four

~_îû_Î_üYán\$Îi
úép5ú“·ÓÚ‘f+Ü
vl&YXÖ=:žqí{ý
?Łüíýô”ûjKÍĀÿø
İwVĒoHĒi@¼Ũ
!
TMMS,ônoúă
½ĲĬlôé”ùŸNŸéz
þCE””I\$Ÿ’ÿÿ[ü±
Në8@ıœçWŽ÷†
%ø#IXú÷VÜëçÜ
ê~‘·úVC’êĩ×k°o
éývı̄~mèiĒmVcz-
a-
»î·μÖëkßWŁöj?
KoUúÆ?Šmĕĭē
Ô^ŸôĒı̄.kμ„ç%ç
|U·ŁŮÊViđÖÿ„ÿ
f·Ö¶°8ēhÇ~«uY
fĈÉá7ă±ōædTŸ
ûjĒİ6þ-pÖ·Ÿk·þ
ăü-
Ÿ-Z”ùngEĬĬúôg
öVi½Ĭê/Øô-
’çÜ^×Øö7ôzTú
uĀz5-Vé·ô/-9K
»Ž½,°2çÚZ÷2İ
½μœŠēŸı̄°μĀ}İÿ
xlj;ô¾·...sq.mô|
Ôμ’ýo:°Ā7^ê¾/
ÖßμT×z”Óē|~ēz
wp}c<lj=ÿUuþŽ
Àç}¼S»ı̄çkwçĭŸ-

¹ Il en existe heureusement un enregistrement : John Cage, *Empty Words (Parte III)*. *Live Teatro Lirico di Milano*, 2 dicembre 1977, Cramps Records/Milano, 2003, 2 h 28 min 57 sec. Résumé d'un critique : « In some ways, this recording of John Cage's *Empty Words (Parte III)* is more a fascinating you-are-there curio than something one would listen to for pleasure, but in a larger sense, it's merely the basic concept of Cage's 4' 33" (in which the audience reaction is an inextricable part of the piece) taken to a logical conclusion. Cage's part of the performance (which lasted nearly three hours) consisted of the composer sitting at a lectern reading a brief passage from the journals of Henry David Thoreau [note : l'information est un peu inexacte ici. Cage lit son propre texte et non celui de Thoreau, bien que celui-là dérive de celui-ci]; in keeping with the piece's title, Cage draws out every syllable, silence, and vocal inflection, to the point that the words are utterly meaningless and become pure vocal sound. In a way, it's similar to a live, non-electronic, one-man version of Alvin Lucier's *I Am Sitting In A Room*, which also plays with text and the dissolution of meaning. But what's most interesting about this particular performance is the reaction of the audience of Italian art students. By the middle of the second disc, the increasingly agitated and antagonistic audience is starting to drown Cage out (one must wonder what they'd been expecting? a stand-up comedian, perhaps?), and by the end, it has turned into a small scale but very real riot. [...] — Stewart Mason, Rovi » (source : <http://music.aol.com/album/empty-words/681006>).

² Ici, comme souvent, mon usage hyperbolique de la suffixation et de la préfixation est des plus volontaires. Réminiscence d'une pratique derridienne qui m'apparaît en ce moment indispensable — « électro-cardio-encéphalo-LOGO-icône-cinéma-biogramme » infiniment proliférante d'un langage théorique et néologique.

³ Rappel d'« Empty Words », in *Empty Words: Writings '73-'78*, op. cit., p. 11.

⁴ Cinéaste expérimentale new-yorkaise, encore active (<http://www.babettemangolte.com>).

columns on two facing pages which two have text? Which drawing goes in this space? Each space now has one. Into which spaces do the remaining drawings go? Where in the spaces? Divide the width and the height into sixty-four parts¹.

Les croquis de Thoreau, vaguement et naïvement réalistes (brindilles, herbes, floralies disséminées, sans symétrie ni orthogonalité), représentent au sens fort le *contrepoint* de la démarche typographique qui les borde, et qu'ils débordent à leur tour. Aléatoirement dispersés, parfaitement sereins au sein de leur existence papetière (ce sont encore plus eux les « êtres de papier », plus que ne saurait l'être tout typogramme, caractère *mobile*...), ils sont aussi un instrument liminaire (de *limen*, « seuil ») d'invalidation de la grammaticalité et de dispersion de la syntaxe traditionnelle.

Abordons un dernier exemple, remarquable dans le contexte du développement d'un art typographique chez Cage : les mésostiches complexes de « Writing for the Second Time through Finnegans Wake » (in *Empty Words: Writings '73-'78*). Les « Writing through » sont chaque fois des réécritures au sens fort : du processus de « recomposition » (littéraire, typographique), il ne reste souvent que le nom (JAMES JOYCE, verticalement) ou le nom d'œuvre (*Finnegans Wake*) auxquels il est rendu hommage. L'aléation cagienne « traduit » généralement une orthotypie d'un certain type, d'une origine circonstanciée, en une perplexité poétique proprement néologique, *inusitée* (pas encore passée dans l'usage). Les « Writing through » sont des défilades, des transpercements, des cavales de littérature². Voici les deux premières strophes souvent citées du texte « Writing for the Second Time through Finnegans Wake », ponctuation dispersée en moins :

ÒÀj?ðÍ~°Y@I
B«k¶|Sfë±ìxàµÀ
s\?-Ô4"o'I96?ÿ
Òç?ÆÖeÛ]ri²6á
ÔMGi7/Yÿ]É±h
`ÿCE-
Î@Xx"aat|fcâ1µ
U|hÉvÖ´mkw;%
ÎwöÐÿ/Æ)Îë9||-µ
a¹,Ygsç-
ØÆ²Çâ5µ>Ç¶|š|
‡%{æ^ÖbSüýP;=
ütcSÒÜOZÁ°iú|
¶FAË-
`{|·Ö)nçÇ...ôyôô
çð))à³Îëö¶|`[9%æ
ßi«CYh>Ë-Ô7X
ÇZÍô;æpq}Öú|÷
×9%öªTMÿcóc÷µ¹
ÛÁ~×â?IKÚŽÿ}
KÊ:ooÁúùö“ë+0
úMÌÁ«*Î8ª«Mþ
rË.µ¶|ßNü~‘ž-ÿÿ
Wè©|×ôYöç\$áX
ÎQöo»,
ÛÑ³*°ÆfCE/{ŽÎ
çÝçûþÛ·ú*þ-
Ö|××RJ{¾±Ö:w
DÁPêW-
1«Aq.qÚÆ1CE{
Ûâögë-BúIm-§½
iËËÛükÚaaÑ·±s
Ûe:pcÿGiò}?VYç
äë/ÖnŽÛ^LÓ†ü
\\«íðoªiÑ·¶çôX
®¾-|→ÎG6Ëñ)/
ÖVôý7/Ëæýa»¶ç
2ß«Y®Çcâ:Ú1è
uFú]]ézoÿý[Ñû?i
ótY>Â¹Î»Ö>µgg
Öü©÷ö<*-mžpÇ
Á-Ó÷YBÿi×·í?g·
ôA™f·id~&pcê7
TëµóO«|7µfUuù
W2ËX|ûyÆªIF¶
·Ûm5¶|ß´ûýæëöç
O<~ç|+é+=`Ø

¹ « Empty Words » (introductory text to Part II), in *Empty Words: Writings '73-'78*, op. cit., p. 33. À remarquer une fois de plus à l'intérieur de la citation : la variation erratique entre romains et italiques.

² Terry Cochran m'apprend la proximité sémantique et phonétique non innocente entre « writing through » et « riding through ». Je le reconnais, on trouve bien une sorte de « cinétique hippique » ou de « cinématique équestre » dans le mésostiche cagien.

wroth with twone nathandJoe

A

Malt

jhEm

Shen

pfJschute

sOlid man

that the humptYhillhead of humself

is at the knoCk out

in thE park¹

Pour sa deuxième « chevauchée » (*write/ride*) à travers le *Finnegans Wake* (où déjà, on le sait, les processus de malorthographicalisation sont avancés), Cage renvoie tous les signes de ponctuation (.,:;() — ! ?) prélevés à l'intérieur du texte-source joycien à l'entour de la page, dispersés, désorientés, désaxés. Le résultat est incitable (sauf long et difficile travail de composition graphique, auquel les éditeurs de Cage s'astreignent toujours). Mais la symbolique est claire : les signes de ponctuation, conventionnellement utilisés, même dans l'inconventionnel *FW*², ne sont-ils pas la marque par excellence d'un suivi syntaxique et

• ži ~ MÔUUA
ÔŮ6²œ²³...ôSêi
xSN@¼4Ö4ý
*- 'ŸVÊ½Í=þš
ÖI%9uýWúçS\
Ůj-~©Øä4=i6ã7
iöcŮû,²EYú7Ůú
çÖ¾4€à;Ö¶±C|e
mıx5P³1ØŮŮÊo
½•7ôkI\$”ùeâó¬
âfâYŸÖð¾¼±Ů‘u
Öšü~qž~s•CEß
DX×=öV3ŮÊYú
Êâ²aÂú‘Ö²±²±±:
çWsN=•,0qEŽ
fCvŷ©çİÈv?Şëŷ
lôoWüçÖW
W¼Yk)Ÿ÷?ëV-
Ö÷|7ôÚYÖþ×
ÖCEÊçÖİ|EŽ
~üU,zMµŮŸ³
ŮéiIM-Ž½Öòú
~ë7İİø‡†=!„oİ²ê
™HC¶Ÿİþvêßg
ýZêþ«ŷCECEfg°}
féø¹B-
Ů™kúŁ1ënC,fi

¹ « Writing for the Second Time through Finnegans Wake », in *Empty Words: Writings '73-'78*, op. cit., p. 137 ; comme texte-source, la citation utilise la page 3 de l'édition anglaise courante de *Finnegans Wake*. — Notons (« note dans la note ») la déflagration (archaïque, antédiluvienne, mais aussi ludique, *humpty-dumptienne*) du premier vers de la deuxième strophe : *pfJschute* ! D'après une suggestion de Marshall McLuhan, Cage avait le projet de travailler sur les fameux dix coups de tonnerre (*Ten Thunderclaps*) de *FW*, chefs-d'œuvre de néosyntaxie (le « portmanteau » ou mot-valise) et de dysgrammaticalisation (le « mal-écrire » joycien). Dix coups de tonnerre qu'il est trop tentant de reproduire ici au long, en ordre chronologique : « bababadalgharaghtakamminarronnkonnbrownntonnerrointuonnthumtrovarrhounawnskawntoohoooordeenen-thurnuk » (*Finnegans Wake*, Viking Press / Penguin Books, p. 3), « Perkodhuskurunbarggruauyagokgorlayorgromgremmitghundhurthrumathunaradidillifaititillibumullunukkun » (*FW*, p. 23), « klikkakkaklaklaklopatzklatschabattacreppeycrottygraddaghsenmihsammihnouithappluddyappladdypkonpkot » (*FW*, p. 44), « Bldyughfoulmoecklenburgwhurawhorascortastrumpapornanennykocksapastippatappatupperstrippuckputtanach » (*FW*, p. 90), « Thingcrooklyxineverypasturesixdixlikencchimaroundhersthemaggerbykinkinkankanwithdownmindlookingated » (*FW*, p. 113), « Lukkedoerendunandurraskewdylooshoofermooyportertooryzoosyphalnabortansporthaokansakroidverjkapakkapuk » (*FW*, p. 257), « Bothallchoractorschumminararoundgansumuminarumdrumstrumtruminahumtadumpwaultopoofoolooderamaunsturnup » (*FW*, p. 314), « Pappappapparrassannuaragheallachnatullaghmonganmacmacmacwhackfalltherdebblenonthedubblandaddydoodled » (*FW*, p. 332), « husstenhasstencaffincoffintussemstossemmandamandamnacosaghcusaghobixhatouxpeswchbechoscashlcarcarcaract » (*FW*, p. 414), « Ullhodturdenweirmudgaardgringnirurdrmolnirfenrirlukkilokkibaugimandodrrerinsurtkrinmgernrackinarockar » (*FW*, p. 424). Cela donne donc : 9 × 100 + 1 × 101 = 1001 lettres tonnantes, sonnantes et trébuchantes (source : <http://www.robotwisdom.com/jaj/fwake/thunder.html>). Pour la référence à l'idée de McLuhan, voir : « Writing for the Second Time through Finnegans Wake », in *Empty Words: Writings '73-'78*, op. cit., p. 133.

² Cage : « James Joyce = new words; old syntax. » (« Empty Words », introductory text to Part I, in *Empty Words: Writings '73-'78*, op. cit., p. 11). L'équation, sévère, a de quoi surprendre. *Finnegans Wake*, trop conventionnel ? ! encore trop ancré dans une tradition de littérature ?... Il est vrai que le *Jabberwocky* carrollien respectait lui aussi une syntaxe anglaise typique, malgré une lexicalité des plus éclatées. Cage explique plus longuement sa sentence à la fois pour et contre Joyce dans l'introduction de la « Writing through » : « Due to

d'une orthodoxie grammaticale ? Observons leur rôle, ici, ailleurs, avant (dans la phrase qui précède celle-ci, par exemple), et partout, ne portent-ils pas la lointaine résonnance d'une cadence militaro-linguistique ? d'un arraisonnement formel ? d'une disposition en « rangs » ? En dispersant physiquement les symptômes d'un reste d'orthotypographie dans le *FW*, la deuxième « Writing [Riding] through Finnegans Wake » poursuit un travail de démilitarisation de la langue et de la littérature qui la supporte autant qu'elle l'emploie. Le même texte abandonne d'ailleurs les majuscules — émajusculation-émasculution dont on a déjà abordé les modalités désacralisantes.

Il faut donc conclure en un premier temps à l'authenticité des efforts de la textualité cagienne pour extirper son expressivité personnelle des contraintes traditionnelles de syntaxie et de grammaticalité, petits impérialismes de structure et de lexicalité, qui, pour tout « texte-objet », est pressenti comme la convention *inaperçue* de la lisibilité et de la signification : du dire littéraire débarrassé de son vouloir-dire (phrastique, néologique, typographique, etc.). La démarche n'est pas solipsiste ou casuistique, elle ne se restreint pas à la mise au point d'un fonctionnement textuel local, strictement intratextuel, qui ne serait à chercher que dans une symptomatologie d'exemples et d'exemplaires textuels cagiens (ceux qu'on a voulu abordé ici), et nulle part ailleurs. Au contraire, la métalittérature de

fiG*æU_ë_gßi}
M-&šý|ž½ŸL[xŸ
ã.êÿOÄ_Ÿô{iÇo
m^{all}h_öŸôit{-
·Ÿ·ÍéyŸZüŸ·^p1
n!Ä_A_y_ŸôöŸ
g¹·ŸfŸ_2_çNøŸé"
—
#þ+z©ê?S±Z÷—
Ü,çâX|#JÍú_ßä×,
n;_ŸŸŸÖôT'I%)
\$'IJI\$'R'I\$"ù×Ö
_cgNú†çtI-ü
*È9ÜTihc=[žæ
Ö^U"]·éTŸÖÜ
C>Í_úDÜÊ¼,
Ø' u
wæÖr1+μŽÈ©o
'ÜPs|c_ĩN½¾_-
Cè/[ú_Öp1Äf_L
ÈÊŽŁ...žİÇE;;kn
-İ"-
2iw»Ö©ĩ°êŸ#?œ
¶°Ÿ=QÊŸ_Ø?Z~
-tí-Ÿ2kŸ-İ,Z²_¼
:«_U5RúmswŸ,*|
5-þÇ\$mlþ}%=_
Lú‡þ-
°ž#3zv_y8ÖC[c/
¼}Ü\×]°_>ú-ŸŸ%
ž²:Í_â‡ju:úfv_=g
‡_ŸŸ¶ÖN_XÜ-
N×ÜÜ-
üÊë@Ü?ÓZU±y
þGÔ-1İgì¶Z
k³iÄÜ_Ä_ÖØi

Norman O. Brown's remark that syntax is the arrangement of the army, and Thoreau's that when he heard a sentence he heard feet marching, I became devoted to nonsyntactical "demilitarized" language. I spent well over a year writing *Empty Words* [le texte, non le recueil], a transition from a language without sentences (having only phrases, words, syllables, and letters) to a "language" having only letters and silence (music). This led me to want to learn something about the ancient Chinese language and to read *Finnegans Wake*. But when in this spirit I picked up the book, Joyce seemed to me to have kept the old structure ("sintalks") [i.e. : "The reader's search for syntax ('sintalks' in Joyce's term), as the search for larger ordered patterns and meaningful organisation, is central to the Joycean literary reading experience, as is the centrality of play and parody.", explication donnée par G. Hall et J. Gavins dans <http://daveknot.files.wordpress.com/2009/05/stylistics.pdf>] in which he put the new words he had made. » (« Writing for the Second Time through Finnegans Wake », in *Empty Words: Writings '73-'78*, op. cit., p. 133). Aussi : « Rereading *Finnegans Wake* I notice that though Joyce's subjects, verbs, and objects are unconventional, their relationships are the ordinary ones. With the exception of the Ten Thunderclaps [cf. ma note précédente] and rumblings here and there, *Finnegans Wake* employs syntax. » (« Foreword », in *M: Writings '67-'72*, op. cit., p. x). Mais cette « orthodoxie » dénoncée dans la pratique littéraire de Joyce, pourtant réputée difficile dans l'*Ulysses* et plus encore dans le *Finnegans Wake*, ne tempère pas la volonté de Cage de travailler avec le texte joycien, de le réinventer, de le faire sien. Dédouons : il ne saurait y avoir d'autre intertextualité que joueuse et créante/récréante.

Cage — multiples adresses des « Forewords », des « introductory texts » et autres « Afternotes » — tend, *en s'apercevant*, à multiplier les grilles de lecture du texte (polyglottie interprétative), à polariser sa lecture/écriture, à ouvrir sur la complexité de la réalité. Le passage suivant, sur les fins de la désyntaxicalisation/démilitarisation, résume cette complexité ouvragée¹, qui ne quitte pas le langage, mais expand ses frontières d'utilisation, et l'étendue de ses capacités à « signifier » :

As we move away from [syntax], we demilitarize language. This demilitarization of language is conducted in many ways: a single language is pulverized; the boundaries between two or more languages are crossed; elements not strictly linguistic (graphic, musical) are introduced; etc. Translation becomes, if not impossible, unnecessary. Nonsense and silence are produced, familiar to lovers. We begin to actually live together, and the thought of separating doesn't enter our minds².

De toute évidence, le consentement d'un texte au désinvestissement syntaxique ou grammatical, son ouverture aux marginalités typo-, idéo- et pictographiques, ses efforts pour utiliser une ponctuation plus « contrapuntique » qu'eurythmique, tout ceci supporte une énergie de libération face aux contraintes et aux pouvoirs divers de la textualité bien-écrite. La « Langue » affiche sa mobilité (voir les majuscules mallarméennes : « L »angue, « L »ivre, « L »ittérature... laissons la capitale cette fois) ; les mots, leur variabilité contextuelle (plutôt que leur accord en genre et en nombre) ; la typographie, ponctuée ou non, sa tendance à la marginalisation, à la délinéarisation et au débordement ; le texte, enfin, sa volonté *critique*, *analytique* de se transmuier en œuvre d'art, c'est-à-dire en subjectivité expressive et intertextuelle.

[Mallarmé écrit, *dans un livre de Derrida* :

S'il plaît à un, que surprend l'envergure, d'incriminer... ce sera la Langue, dont voici l'ébat.

— Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire ; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de

Øi#s\Ç~ã•î“p+
~µçÅ™Xç\$ã@s
ÿt__òÊ±_i[Ö×
ÚÛpÍWißZJ]‹ Ñ
ô|cWĐiÇ®Ž ũ.;
•\, > °Ê² °Ê=OI
µ3Öô> [+Î/ú-Đ³|
Ñ:]Û_c_-
®»ñ.s2P
¬côêÍVtlœwSo¬
Û>êÆÿ,fúm—
vÿ_ÿpsj}çù‡qÿp
ôçÿt³⁄₄JÿÖôT'I%
)\$'IJIS'R-
W^êôfFa:ê¬íuu
a0V
ÚêIy#|‡;ÖÖÿ6İ
ÖZµW_ô×1™=c
it
|®êg2³⁄₄YSlxeE~
¢Û||ö0_]^çöRôâ
ÛiIÖô~•‡•ôoë
_Q'ŽvOOf/ÛH
q
i°ñUİsGÓwøY
ÆYİpsb_Óôÿñ
BÒß©•_ù×ÜG
ß·pú¹
ñ_Ö~\$?_Ž½„Û_
¶VĐÖ½Ä_7_ôß
µU·f·-}oôm¹İ—
üÿªÖëz-
®ÿê_Ö³⁄₄Łökjçđö
_Öe³⁄₄»íc±Û÷7c
_Óô™Wé7µÿE
ÿA%=*İ\$'''İ\$ÿÿ
ÖôT'I%)\$'IJIS'R
—
_ÖiÄ»üj}^ª·ÖfE
_ä +6 ÇY
×PÛçwéz'±ßñÿá
_t¼ç>³⁄₄çOøĐ«
ÛÓz†OKYæŠEu
,_g_´Yé³YV?Úr}
OWjgë_NÚiIO
_öL_Ø>_Ł_«û_
_Öß´nô³|}—
_Öÿ_½_³~ê}²C
ô_ÍjW‡ÿİçû_Ö
ÿ™

¹ « Devenir-ouvrage » plus qu'un « devenir-œuvre » ; livre « ouvré », « ouvragé » *versus* livre « œuvré »...

² « Foreword », in *M: Writings '67-'72*, op. cit., p. x.

grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours : prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence.

Le débat — que l'évidence moyenne nécessaire dévie en un détail, reste de grammairiens¹.

On le voit et le lit : pas de distinction possible entre « création » et « analyse » — c'est un de nos propos à venir.]

2. Texte « en cage » : principes de thématicité et de style

Comme entreprise ortho-graphique (bien-écrire, bonne conduite de l'écriture...), la textualité-objet et l'idée traditionnelle de texte, leur « devenir-œuvre », développent en plus des principes d'auctorialité et de syntaxie/grammaticalité un principe rigoureux de *thématicité*. La démarche de signification et l'objectif de lisibilité-intelligibilité de la textualité ordinaire se conçoivent aussi comme la mise au point d'une *thématique d'écriture unitaire* qui puisse rendre compte d'une *stylistique d'écriture régulière* : un thème à exposer (sujet qui est un objet, ou objet qui est un sujet²) — un style, une couleur, une tonalité écrivaine pour l'exprimer — un texte à rendre lisible, dicible, intelligible, *conforme* dans sa relation au monde. Cette relation, puisqu'elle est tentative de correspondance et de coïncidence (thématicité unitaire - stylistique univoque - textualité linéaire), nous pourrions décider d'en inverser l'ordre. Entre le thème et le style, c'est moins d'une successivité logique que d'un système participatif dont il s'agit. Unité du thème et monovocalisme du style sont l'expression d'une même entreprise, celle d'un texte cherchant la visée d'un dire et camouflant les aspects processuels de son vouloir-dire (béance d'une différence, hésitation d'une complexité toute en devenir...). Posons : la viabilité du dire littéraire (textualité-objet) inclut la possibilité, par le style « univoque » d'un écrivain ou d'un rédacteur — reconnaissance d'une voix

êpÂôvz_nô?l}«Ñ
Û³w«öo-
Ö=?\$è~ùqû
)I\$JRI\$YÿÛÿi-
4Î » ([http://www.-
underconsidera-
tion.com/spea-
kup/archives/-
cage-mesos-
tic.jpg](http://www.-underconsideration.com/speakup/archives/-cage-mesotic.jpg))

[Je ne prétendrai pas à l'analyse de ce drôle de morceau — même si je crois que je trouverais un vrai plaisir à le faire sérieusement. Je voudrais simplement indiquer ce qui m'intéresse le plus dans cette « poésie typographique » (appelons-la comme cela, tiens).

1) D'abord, l'absence de sens littéral et de « connotation ». Quoi comprendre dans un passage comme « U, zMµÛY³Ûéĩ IM-Ž½Öoù ~ë7_ iİoꞑ_†=!»,oı²ê™ HC¶Yİpvêkgý·Z êp«ÿCECEİg°İfêø¹ BÛ™. kúLİënC,İİG*æ U_ë_gİİ}M-&şý/ ž½YİL[xYİâ-êÿO

¹ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, [tome I ? probablement], édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 386, cité/travaillé/ouvré par Derrida et « La double séance », in *La dissémination*, op. cit., p. 218.

² Nous sommes déjà passés sur cette ambiguïté entre les différentes définitions et manipulations des termes « sujet » et « objet ».

élocutive qui est l'auteur, et sa langue —, d'une *clôture thématique*. Le « style » d'un texte, ce qu'on y reconnaît comme uniformité et homogénéité, cohérence et consistance, c'est la jonction rendue compréhensible d'une source du dire (auctorialité) et d'un objet du dire (thématicité). Symétriquement : la conjonction de coordination « thématicité unitaire + stylistique univoque » permet la reconnaissance toute textuelle d'un quelque chose à dire et d'un quelqu'un pour le dire. Est-ce à dire qu'une textualité, aussi objective et significative souhaite-t-elle être, puisse ignorer le métissage inhérent de sa voix, et l'indécision momentanée de son objectif discursif ? Le texte ordinaire, auctorial, orthogrammatique et méthodique, comporte des moments de faiblesse où il concède : « on ne sait pas », ici, là, « nous hésitons ». Manières d'excuses ou de subterfuges :

« Ce texte ne prétend pas... On n'a pas pu trouver la source exacte de... On ne s'explique pas... Il faut ici reconnaître notre égarement et notre méprise... Le lecteur nous excusera de... La modestie nous oblige à... On nous accusera peut-être de... J'entends déjà protester la critique :... On ne saurait prétendre à la vérité en cette matière... Tout reste à faire et à dire... Il s'agit bien d'un survol de l'information disponible sur le sujet et non d'un compte-rendu exhaustif...¹ »

Mais tout se passe comme si cette « dysthémie » et « dysstylie » de passage étaient une feinte orchestrée d'avance, qui ne fait au fond que consolider la visée du dire, son unité et univocité. L'impersonnalité du « on », du « nous » ou du « il », parfois même d'un « je » (« Je ne prétends pas répondre... Je confesse mon impuissance... J'avoue avoir changé d'opinion depuis mon dernier livre... »), transforme l'aveu d'impuissance de la textualité-objet, pourtant rare, en une sorte de démarche prétéritaire, euphémistique, prétextuelle.

Dans la perspective d'une correspondance thématique et stylistique rendant compte de l'intelligibilité de l'œuvre textuelle, on devine l'importance des avant-propos, introductions, préfaces, incipits,

Ä_ŒôŒŒom²h_
öYôŒŒ-
,ý´ÍéýýZüŒ•^p1
n!Ä_A » ? Le
choix entre signi-
fians et signifiés
ne se présente
pas : il faut ré-
solument se
consacrer au
signifiant (le
caractère, le
typogramme, la
lettre, le signe de
ponctuation, le
diacritique,
l'espace...). On
pourra par
exemple
s'attarder à la
structure géomé-
trique des carac-
tères, à leur hésitation
entre ligne
et courbe, aux
conséquences de
leur successivité
ou de leur ali-
gnement hori-
zontal, au rôle
(variable ?) des
blancs et des
traits...

2) Si l'on décide
que l'« Échan-
tillon 1 »
constitue un
« poème » (bien
que ne prove-
nant pas d'une
intention artisti-
que), force est de
constater qu'il
n'est constitué
que d'une seule
strophe d'un seul
vers, les quel-
ques alinéas
n'étant le fait que
d'une espace

¹ Puisqu'à chaque idée reçue correspond en effet un phrasé conventionnel, une formulation reçue.

avertissements, ouvertures, « prolégomènes » et « amorces », incontournables *topoi* de la prise de parole auctoriale, à qui on confère si souvent la fonction tacite d'instituer dans le texte classique le genre littéraire, le projet énonciatif, la contrainte textuelle¹. L'ouverture du discours est le moment et l'emplacement par excellence pour l'installation d'une fusion « thématique + stylistique » dans le texte. Si c'est dans le texte critico-théorique que cette mise en place est la plus évidente (puisqu'elle y est méthodologiquement requise), elle est aussi pleinement visible, bien que selon des inflexions discursives différentes, dans le texte dit « de création », l'essai ou la chronique. L'introduction au sens large abrite la tentative pragmatique du texte à se fabriquer lui-même en objectalité circonscrite (en visée thématique unitaire) et en voix autonome (en style propre, en porte-parole, en « passeur »). La démarche introductive du texte constitue donc l'affiche de son projet de devenir œuvre et de commencer à dire le monde. D'où son usage attentif, mais généralement assez conventionnel, de nombreuses formules métalinguistiques et métacommunicationnelles, formules qui, paradoxalement, ne sont pas incompatibles avec le rejet par la textualité objective, occupée à ~~vouloir~~ dire, des menaces de l'autoréflexivité ou de la circularité de l'expression. Exemples de métalangage : explication des concepts opérateurs, étymologies diverses, adoption de tel mot plutôt que de tel autre, critique de tel *-isme* ou de telle *-ité*, goût pour le jeu de mots théorique, pour l'assonance, pour le listage synonymique et analogique. Exemples de métacommunication : déclarations d'intention, adresses au lecteur, vœux de modestie, aveux d'insuffisance ou d'inexhaustivité, pronominalisation camarade (texte « au » je) ou sérieuse (texte « aux » nous / on / il), clins d'œil infrapaginaux,

typographique
suivant ou pré-
cédant un
« mot » très long,
comme
« §.Ç×ç÷_____5_____2'
_!_A Qaq"____
_j±B#ÁRÑð3\$b
ár,'CS_cs4ñ%__
ç²f_&5ÄÖD“Tℒ
_dEU6teâð³„ÄÖ
uâôF”σ...´•ÄÖä
ôYµÄÖäðVfv†-
¶ÆÖæö'7GWg
w‡-§.Çÿ ». Une
fois soulevé ce
point particulier
(un vers par
strophe par
poème), la ques-
tion du calcul
des pieds s'avère
difficile ! Faut-il
nommer le ca-
ractère (le dé-
crire), et rendre
ainsi le poème
accessible à une
lecture intime ou
publique, ou
faut-il au
contraire se
contenter de le
regarder ? L'une
ou l'autre des
stratégies de
lecture me
convient. Au-
cune d'entre
elles ne
concerne une
visée
d'intelligibilité

¹ Sur la question des *préfaces* et des *introductions*, de leur rôle et de leur fonctionnement dans l'épistémé littéraire, voir entre autres le travail des poéticiens francophones dans la collection « Poétique » des éditions du Seuil : Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, texte traduit de l'italien, revu et remanié par l'auteur, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2003 ; Ugo Dionne, *La voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2008 ; Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », rééd. dans la coll. « Points Essais », 1987. — Sur la *prétérition* (« figure de style ou de pensée par laquelle on attire l'attention sur une chose tout en déclarant ne pas vouloir en parler »), voir en particulier l'analyse de Danielle Forget dans *Figures de pensée, figures de discours*, Québec, Nota bene, coll. « Langues et pratiques discursives », 2000, et les dictionnaires de poétique et de « procédés littéraires » comme le *Gradus* de Bernard Dupriez.

reproches ou louanges adressés aux pairs, questions rhétoriques¹, citationnisme de circonstance... Dans le texte classique du dire et du signifier, l'autoréflexivité du « méta- » introducteur (métalangue, métacommunication, voire métatextualité) et la pronominalisation personnelle en ouverture (« je » monstratif et déictique) conservent leur fonction de représentation : elles sont le démarrage du discours, jamais l'aveu de sa difficulté et de son vacillement dans l'inexpression. Monstration et déictisme, encore (déjà) pleinement discursives et communicantes, de l'*entrée* dans le discours :

« Nous parlerons de ceci et de cela. Suivez-nous : cela commence. »

Introductions et ouvertures classiques sont les espaces vestibulaires et véhiculaires *de ce qui a déjà commencé à se dire*².

À travers les nombreux exemples et contre-exemples qu'on pourrait citer pour illustrer ce propos, j'en choisis un, ambigu, « à double entente », qui tient à la fois de l'exemplarité et de la contre-exemplarité, et qui ne se laisse pas haïr sans lutte. (« Je » choisis ? Nous voilà à notre tour en pleine intimité métacommunicationnelle... N'était-ce pas ce que nous cherchions à dénoncer ?³) Les premières pages de *La conquête de l'Amérique*, *La question de l'autre* de Tzvetan Todorov (Seuil, coll. « Points Essais », 1982) font côtoyer en une inconfortable mais ingénieuse promiscuité ce qu'on a voulu dénommer et critiquer ici comme « textualité-objet » (orientée vers une lisibilité du dire, une productivité du signifier) et comme « textualité-sujet » (intéressée par le vouloir-dire textuel : autoréflexivité et performance). C'est forcément une option

ou de décodage.

3) *La longue suite de traits au début (barres de soulignement d'un demi-cadratin environ) est intrigante. Il faudrait réfléchir à l'espacement et au blanc qu'à la fois elle crée et souligne.*

4) *Le poème, en héritier forcé de la pensée babélique, doit forcément exprimer une chose banale ou extraordinaire dans une langue inconnue (par « langue inconnue », on comprendra : langue qui a existé dans un passé plus ou moins reculé, qui existe mais que le présent locuteur ignore, qui existera dans un futur plus ou moins éloigné, ou qui n'existera jamais, pour des raisons inconnues). À travers cette langue ignorée, que nous dit le*

¹ En caricature : « Comment vais-je m'y prendre ? C'est difficile, en effet. Mais vous allez voir... »

² Réminiscence derridienne — grammatologique — dans la formule, italiquée comme son modèle, « l'origine aura (it) dû être pure » (*De la grammatologie*, op. cit., p. 305).

³ Mais on a vu, en manière d'excuse, qu'il n'existe pas de critique sans contradiction interne, pas de théorisation sans ironie qui la travaille de l'intérieur (voire : qui la fasse être ?). Cette dynamique ambiguë de la « double séance », une destruction-construction (déconstruction) et une différence-déférence (différance) l'ont abordée. Ici, l'autoréflexivité espérée donne-t-elle naissance à une sorte d'autoflagellation, qui nous ferait sans cesse revenir sur nos pas et effacer nos traces ? Et cette incertitude de l'écriture, pourquoi ne serait-elle pas celle de toute « thèse » ?

d'analyse qui ne doit pas entrer dans le raisonnement de Todorov lui-même, occupé par autre chose (par Colon et ses voyages), mais qui n'en reste pas moins envisageable. Les premiers paragraphes du chapitre d'introduction présentent une authentique (typique ?) déclaration d'intention, où précisions métalinguistiques et adresses métacommunicationnelles sont fréquentes. C'est une pronominalisation au « je » qui y domine et on y perçoit une atmosphère réussie de « sincérité » auctoriale et d'« intimité » lectorielle — dans les bornes acceptables de l'ouvrage théorique et de l'essai. L'ouverture du livre de Todorov sur Colon fait fonctionner l'économie habituelle de la prise de parole auctoriale, de l'entrée en matière, de l'« œuvralité », censée lier par contrat thématique unitaire du texte et stylistique monovocalique de l'écriture. Mais elle ne le fait pas de façon *classique* (méthodique, distanciatrice, dépersonnalisée, etc.). Le paradoxe de son originalité-inoriginalité préambulaire réside dans son approche réflexive, proche de l'autoréférentialité (je suis je, je cite « je »), qu'elle choisit pour entrer dans l'opérationnalisation d'une « question de l'autre » (sous-titre du livre) bien posée et bien adressée. Tout le long de son chapitre introducteur (« La découverte de l'Amérique » — cliché ironique et anachronique¹ sous lequel on lit bien sûr « La découverte de l'Autre »), Todorov ne cesse de combiner nécessité thématique et stylistique d'entrée en matière — contextualisations, justifications, questions rhétoriques, hypothèses à l'essai, aperçus bibliographiques, etc. — et expression d'une difficulté de discours. Exemples de « heurts » dans le texte todoorovien :

- Réalisation d'une autoréférentialité du thème : comment prendre la parole en tant que *je* (auctorial, narrateur, théoricien) à propos d'un autre « je » (historique, historiographique, culturel, épistémologique, et aussi : lectoriel) qui me fait face, et qui est l'« autre » ? De même façon, comment poser la question (la problématique) de mon livre en y faisant jouer la question (la

poème ci-haut ? Pour un locuteur capable de le lire et de le comprendre, donnera-t-il l'impression d'avoir été rédigé avec une plume minimaliste ou maniérée ? Paraîtra-t-il triste ou joyeux ? héroïque ou tragique ? risible ou austère ? Représentera-t-il, dans cette autre langue comme dans la nôtre, un exemple de charabia, de glosso-lalie, d'écriture asymétrique ou de « pièce curieuse » ? Est-il pour d'autres ce que les Essais de Montaigne, les Cinq Livres de Rabelais ou même les Serments de Strasbourg sont pour un locuteur francophone aujourd'hui — de moins en moins lisibles sans une traduction ou adaptation préalable ? À l'inverse, toutes les langues sont-elles capables d'imaginer une « poésie concrète et typographique » ?

¹ L'« Amérique » (1507, peut-être du nom de l'explorateur Amerigo Vespucci) étant postérieure à la découverte de Colon.

problématique) de l'autre ? Comment gérer un « sujet »¹ qui doit compiler et faire se confronter *deux questions réciproques* (question posée par le livre et question de l'autre) ?

- Prise en compte de la complexité du sujet et de la multiplicité des approches possibles : comment enfermer le sujet et en faire un thème unitaire ? Le « je » todorovien fait le choix d'une « question de l'autre » et nous avoue l'inaccomplissement, l'indécidabilité, l'insolvabilité décidés d'avance de la problématique sélectionnée.
- Appréhension d'une ambivalence stylistique : comment parler de son sujet, et de tel sujet en particulier ? Le style auctorial doit-il se conformer à la nature singulière du thème, peut-il « s'historialiser » ? ou est-ce le contraire : le thème, subjectivement construit, devra-t-il se plier à la contemporanéité de la voix qui l'énonce ?
- Prise de conscience de la difficulté de coupure entre rendu linguistique et écriture métalinguistique, entre communication de la matière et métacommunication (communication sur la communication elle-même : ses termes, ses modalités, son glossaire, sa possibilité en divers temps et lieux...), enfin entre introduction et développement, « approche » de la question et « traitement » de la question... Quand faut-il cesser de présenter le dire et commencer « simplement » à dire ? À partir de quel point du texte le discours comme « monothématique » et « monostylistique », comme « orthothémie » et « orthostylie » apparaît-il, devient-il « sérieux » ? À quel moment faire « trêve de préliminaires » et « en venir aux faits » ?...

Entre textualités objective et subjective, entre utilisation normée du langage et jeu sur les modalités autoréflexives du langage, le texte de l'introduction de Todorov ne tranche pas encore. Il faut attendre la page 15 de mon édition pour cela : s'y interrompt une sorte de « seuil » liminaire,

Tentons un second échantillon, légèrement plus long, de cette poésie superbe. (J'aurais souhaité publier la version complète du texte que me fournit <http://www.underconsideration.com/speakup/archives/cage-mesostic.jpg>, mais, comme pour la démonstration du dernier théorème de Fermat, cette marge est trop étroite pour la contenir. « Il n'existe pas de nombres entiers non nuls x, y et z tels que $x^n + y^n = z^n$, dès que n est un entier strictement supérieur à 2. »)

[« POEME TYPO-INFORMATIQUE » / Échantillon 2]

« „ÿÀÇj"ÿYÿÄ?3!
1AQa"q2'±B#\$
RÁb34r,ÑC%'S
đáñcs.5¢²f&D“T
dEÂŁt6ÒUâeò³„
ÃÓuãôF”o...´•
ÃÔãôYµÃÔã-
ôVfv†¶ŒÖæö7
GWgw‡§:Ç×ç÷5
!1AQaq'2'±B#Á
RÑđ3\$bár,'CScs
4ñ9%¢²f&5ÃÒD
“TŁdEU6teàò³„
ÃÓuãôF”o...´

¹ Le sens du mot n'est pas sûr en pareil contexte. Sujet personnalisable ou sujet thématizable ?

délicieusement para- et péri-textuel (Genette) qui a permis une certaine licence d'expression, une brève esthétique de la préparation et de l'ébauche, une « prise de liberté » que la suite du texte abolira. (Elle nous manque tout au long du développement. On la retrouve en partie, conventionnellement, à la conclusion de l'ouvrage, au moment où il s'agit de défaire l'emprise thématique et stylistique du discours, de lâcher prise sur le dire.)

Il convient maintenant de citer le texte pour en comprendre le vacillement. C'est avant de le laisser lire en effet qu'on a souhaité faire les remarques précédentes. Des premières pages de « La découverte de l'[Autre]Amérique » (pages 11 à 23), j'incise, prélève et réitère de façon très sélective les marques pragmatiques, souvent métalinguistiques et métacommunicationnelles, par lesquelles Todorov prend en main son discours, mais éprouve et avoue éprouver la difficulté, la complexité, l'indéterminabilité de son élocution correcte — orthographique. En remplacement des moments où Todorov énonce pour vrai « son sujet », thématiquement, stylistiquement, moments où il prépare et justifie ce qui va suivre, l'introduction cédant le pas au développement, le trivial au sérieux, j'inscris pour ma part la série de typogrammes « [...] ». Todorov commence par écrire¹ :

Je veux parler de la découverte que le *je* fait de l'*autre*. Le sujet est immense. À peine l'a-t-on formulé dans sa généralité qu'on le voit se subdiviser selon des catégories et dans des directions multiples, infinies. On peut découvrir les autres en soi, se rendre compte de ce qu'on n'est pas une substance homogène, et radicalement étrangère à tout ce qui n'est pas soi : je est un autre. Mais les autres sont des je aussi : des sujets comme moi, que seul mon point de vue, pour lequel tous sont *là-bas* et je suis seul *ici*, séparent et distinguent vraiment de moi. [...] ²

Ces phrases d'ouverture couvent ce qui est déjà l'ambiguïté, l'amphibologie, voire la faillite dans l'œuf (dans l'œuvre ?) du texte de

ÄÖäöŸμÄÖäöVf
v†¶|ÆÖæö7G
Wgw‡—\$·ÇÿÜ
_____?öT'I%)\$
'IJS'Riö½_>Î_o
Ü}!a!·äÜê_‡;fi\$μ
_Së_ÎeY'/+5Ö×G
;SœË.“X|m□=,}
,íØIJ·zÿ7_½%8_
7ë|YS@ÄË°aU
mËÇË_±Yic^Lℓ
‡“_Ž;ic2)K~YF
GÚk\$_ì_g¾μÉö
_·öÜ¶|ÖGSêdf=}
×ä²_ç_û>Îê©ë!TM
•aäööY~N&7Û
/ýoÐ¶|Ûîmý_·
m·ëÎQIçLŠüoS'·
6Ð7½½|¶|ÇÿŽœF‡
Üu{>ÖiGÖ°_çeb
WX°~·ÿLÇê_U
_WRÊ²·s³,9··ÿL
±Ø³F>_ýw:°=
·2rr}_δÖÜuØö
Ò'|_ÿöä_ë__p¶|
gUÄüI~VUWK
·²·kè/Æ\$~æb|CE
ÖiËe_³qö_ç;ö?G
ÐÐq1hÄÄ\$__¾
ž>5m³I;XÄ+·»Ž\
±mc9_%)\$'IOÿÐ
öT'I%)\$'IJS'R“
___,O¹:çz¾RÄëC
"CE\Üü+;¶|Ø, í†m
>±³!_—=ßfÊ¹÷}Ž—
â»ÑÎ;·ÿℓ_ÖÆ³
2«Rÿ&_ç;ë__Ö®»
s¾²fYÖ:_7Û...Š
ÖFöäëmµ}®ß'j“
·,mVzçY«ö~Y^
Eb,~¶|e·ë%ÿW-Î
³©àßê,ZiäÑ.“·Ö
w«F5Ø·ÜgÜÿê
z6iöÿ?Óú~W[Ö
ú_Ö_¾-UÖêê
ÖäCE/V^ij-y{2
_·ÇpYécÜiÖ=?æ
½ÖW_¾ëYëCE

¹ Dans les deux sens de cette expression : transitivement, il commence par écrire *ce qui suit* (ouvrons les guillemets) ; intransitivement, il commence *par* l'écriture, *La conquête de l'Amérique* s'initie par l'écriture et rien d'autre.

² Tzvetan Todorov, « La découverte de l'Amérique », *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982, p. 11.

Todorov. Non que celui-ci soit condamné d'avance à l'improductivité et à l'inexpressivité. Au contraire, il sait annoncer et développer les moyens de sa réussite technique : contextualisation, opérationnalisation, citation, problématiques et hypothèses, nuance et sagesse, érudition et documentation, tous les ingrédients convenus de la pertinence spéculative et argumentative s'y retrouvent, sagement, à un point ou à un autre. Mais c'est la « question de l'autre », et du « je » dans l'autre, qui vient brouiller les cartes, et impossibiliser, au moins partiellement, la progression rassurante, rationnelle, mesurée de la démonstration. L'œuvre de théorisation, de critique et de commentaire (il y a de tout cela dans *La conquête de l'Amérique*), au moment unique où elle s'introduit, éprouve de l'intérieur le risque autoréflexif et autoréférentiel de son élocution. Dès la première phrase, la prise de parole par le texte ne s'avère pas aussi facile qu'escomptée, elle est semée d'embûches locutoires, de difficultés d'expression qui ne proviennent pas tant de l'extérieur (thème et sujet, prétextes : Colon, ses voyages, son journal, l'exemplarité du projet colombien, l'anthropocentrisme, l'eurocentrisme civilisateur, et ainsi de suite), mais de l'intérieur, de la prise de parole elle-même. Sous cette déclaration d'intention quant au sujet à traiter (« Je veux parler de la découverte que le *je* fait de l'*autre*. »), c'est étonnamment cet autre sujet, le je « écrivain » de l'écriture et de la théorisation, qui se révèle en toile de fond, et au même moment. La problématique subjective est d'emblée double : c'est celle du thème et du style qui cherchent à s'établir (orthothématiquement, orthostylistiquement... car il faut aussi faire bonne première impression dans les livres), c'est également celle du texte qui déjà se voit faillir, avoir le vertige, *s'enfarger dans sa langue*, et risquer la cessation du dire. Mélange phrastique, syntaxique, même typographique (cf. les italiques de la citation) de rassurance et de prise de vertige : « Le sujet est immense. À peine l'a-t-on formulé dans sa généralité qu'on le voit se subdiviser selon des catégories et dans des directions multiples, infinies. » Le « je est un autre », l'« *ici* » de mon je et le « *là-bas* » de celui de l'autre, ces substantivations successives de déictiques (pronoms

ŔŬuãö:ieŬw2töŠ
Ŭh¾ŔŬ'ejlŕgçkv
û-³öçŬêcø\$»I\$'
R'I\$"ŷŷŔöT1ôçë
Ŕ/ÖL'Ö²C†&9°}
+ô~îûîŬŶán\$Ŭiú
éþ5ú“,ÖŬ'f+Ŭvl
&YXÖ=:žqí{ý?Ł
üýô”ŷjKĬĀŷøĬw
VĒoHēi@¼Ŭ!
™Mš,ônoóuä½
ŔĬlôé»ŷŬŬŶézþ
CE””I\$ŷ”ŷŷjŭ±Ŭ
ë8@jœçWŽ÷†%œ
#lXú÷VŬêçŬê~
‘•úVC'ēi×k°oéŷv
î~mēiĒmVcza»î~
ŬêkŔWŁöj?Kö
ŬúÆ?šmēlēÖ^
ŶôŁ.ķμ„ç%çlU'
ŁŬêViðÖŷ„ŷf·Ö
Ŕ°8ēhÇ~«uYfCE
á7ā±ðædTYŷjĒ
6þ·þÖ·Ŷk·þāú-
Ŷ-Z”ùngĒĬŬöğ
öVi½Ĭê¹Øð'çŬ^
×Øö7özTúuĀz5
~Vé•ö/-9K»Ž½;°
²çŬZ÷2i\$½μœŠ
ēŶŶ¹μĀ}Ĭŷxj|ð¾•
...sq·mð|Ŭμ'ýø:°
Ā7^ē¾ÖŔμT×z”
Ŭél'ēzwþ|c<lj=?
ŷUupžĀç}¼S»iç
kwçĬŶÖĀj?ðĬ~°
ŶŶ@IB«kªŬŬfē±j
xāμĀs\?·Ö4”°I
%²ŷÖç?ÆÖeŬ]
ri²6áÖMGi7/Ŷŷj
Ē±h`ŷĒĬ®Xx”á
at|fcā1μU|hĒvÖ
´mkw;%ĬwöĐŷ
Æ)Ĭē9j|~μa¹,Ygs
çØÆ²Çā5μ>ÇŬš
lŔ%ŕē^ÖbSüŷP;
=ütcSÖŬOZĀ°i
ú|°ŬĀĒ·{·Ö}nç
Ç...ôýoðçð))à³Ĭ
ëðŬ`[°œēŕi«CY
h>Ē·Ö7XÇzĬôç
œþqjŬŭj÷×%öª
™Ŷcóc÷μ¹ŬĀ

personnels, adverbess de lieu et de temps) sont la double marque d'un texte *d'introduction* – introduction dans le langage et dans le discours, introduction à la thématique et au style de la narration – tenaillé à la fois par le nécessité où il se tient de légitimer son dire prochain *et* par la crainte d'éprouver la faillibilité du vouloir-dire. La citation todorovienne est déjà l'indication d'un conflit à résoudre (il le sera, devra l'être à la page 15) entre productivité et expressivité, entre linéarité discursive et circularité élocutive, entre le *je* de la question du livre et le *je* de l'écriture de la question.

Mais le texte se poursuit (il ne sait rien faire d'autre...) :

[...] C'est cette problématique de l'autre extérieur et lointain que je choisis, un peu arbitrairement et parce qu'on ne peut parler de tout à la fois, pour commencer une recherche qui ne pourra jamais être terminée¹.

On y trouve le même vertige, dans une proximité sensible, entre positions entreprenantes (projet de dire) et décourageantes (hésitation du vouloir-dire). Contre l'impossibilité du discours exhaustif (« parce qu'on ne peut parler de tout à la fois ») et l'illimitation des conclusions possibles sur la question (« une recherche qui ne pourra jamais être terminée »), ce n'est en fait que l'arrêt sur un choix d'investigation en particulier, sur une option circonstanciée de recherche – et encore : choisis « un peu arbitrairement », écrit Todorov – qui pourra asseoir le projet textuel : « La découverte de l'Amérique ». Le vacillement théétique et stylistique est maximal (est-ce cela tenter la théorisation d'un phénomène ?). En bref : puisqu'il y a trop à dire et qu'on n'aura jamais fini de tout dire (sur n'importe quelle question), le je de l'introduction textuelle s'impose une sélection arbitraire, « c'est cette problématique que "je" choisis », celle de « l'autre extérieur et lointain que j'aurais pu être moi-même ». Fondée dans l'ambivalence théétique et dans l'aveu d'impuissance, l'élection de la problématique échoue complètement à fixer thématiquement et

~xâ?{KÚŽÿ}KÊ:
oøÄúúö“ë+0úM
İÄ«*İf8ª«MþrË.
µ¶ßN¶ú~ž-ÝIW
è©[×ðÝöc\$áXİQ
öo»,ÛN³*ºÆfCE
f{žİcÝýcûpÛ•ú
*þ-Ó|××RJ{¾±
Ö:wDÀPèW1«A
q.qÚÆ1CE{Ûâö
gë-BúIm-§½İĒĒ
ÛükÚaaN·±-sÛe
:þcÿGìö}²VYçâë/
ÖnŽÛ^LÓ†ü»í
6ðoªİN·¶:ôX®
¾¼-|¬İG6Ēñ)/Ò
Vöy7/Ēâéya»¶:2
ß«Y·®Çcâ:Ú1èu
Fú]]ézoÍý[Ñû²:ó
tŸ>Â¹İ»Ö>µggÖ
ü©ö<*-mžpÇÄ-
Ó÷ÝBÿi×·i²g·ôA
™f·id- &þcê7Tëµ
ôO«||7µfUuùW2
ËX{üy·ÆªİF¶·Û
m5¶ß´ûýæëö:O
<¬:|+é+=~Ø·žı
~MOÛUÄÖÚ6
²œ²³...öSêı, xS
N@¼4Ö4ý*··ÿ
VĒ½İİ=þšÖİ%9
uýWúçS\Új-©
Øä4=í6ä7iöcÚû,
²ĒYú7ÚúçÖ¾Çà
;Ö¶±C|emx5P³1
ØÛÚĒeo½•7ðkI
\$”ùeâó-âfâYŸÖ
ð¾±Û‘uÖšü·qž÷
s•CEßDX×=öví3
ÛèYúĒĒª²ªÂú‘Ö²
±²±±:çWsN=•,0
qEŽİCvý©çİİĒv
?Şëý1öoWù:çÒ
WW¼Yk)Ÿ÷:²èV
Ö÷|76ÚYÖþ×
ÖCEĒçÖİ]]EŽ~
üU,zMµÛY³Ûéİ
IM-Ž½Ööú~ë7İ
Ío÷†=!»,oİ²ê™H
Ç¶Yİþvêßgý·Zêþ
«ÿCEfç³]]éø¹B

¹ *Ibid.*

stylistiquement le discours, *pour l'instant*. Todorov a besoin d'une hypothèse de travail, d'une méthodologie de recherche, d'une technique ou d'une discipline d'écriture et, avant tout, d'avouer (stratégiquement ?) ce besoin. D'où l'essentielle question, rhétorique et métacommunicationnelle, avec laquelle le texte se poursuit :

Mais comment en parler ? [...]¹

Oui : comment ?... Comment, en vérité, remplacer la schizophrénie du discours d'introduction (le projet à réaliser *versus* le problème de l'entrée en matière) par la parole assurée d'un dire — parole productive et signifiante, sémantique et syntaxique, thématisée et stylisée, enfin débarrassée de l'économie incertaine et parasitaire de nombreux « méta- » enchâssés ? Comment faire passer le texte de l'*improductivité* d'un avant-propos temporellement trop éphémère et spatialement trop exigü² à la *pérennité* thétique et argumentative d'un « corps de l'œuvre » (voir l'anglais « *body of work* ») ? La méthodologie de recherche, le choix d'un *genre*, et donc d'un *style* d'écriture, sont les secours naturels d'une problématique éprouvant en ouverture l'éventualité proliférante de sa thématisation (voir le premier paragraphe de la citation). Devant un cortège inquiétant de multiplicités — multiplicités des « je », des options de recherche, des approches de la question... —, le texte-objet que veut assembler Todorov doit choisir une sorte d'« orchestration disciplinaire » — et déclarer clairement qu'il la choisit avant la fin des préliminaires textuels. Il doit, en d'autres mots, élaborer une stratégie de clôture, ou du moins de canalisation du discours, afin d'éviter son invalidation en entrée de jeu, invalidation par le vertige autoréflexif qui abolirait le projet « œuvral » du livre³. Cette stratégie, Todorov la fixe par l'arrêt sur un genre et sur sa méthodologie :

¹ *Ibid.*

² Car l'introduction, c'est un truisme que de le dire, n'occupe que les premières pages du livre !

³ Rappel de cette « éventualité proliférante » : « Je veux parler de la découverte que le *je* fait de l'*autre*. Le sujet est immense. À peine l'a-t-on formulé dans sa généralité qu'on le voit se subdiviser selon des catégories et dans des directions multiples, infinies. » (*ibid.*, p. 11).

ŪTMkúℓ1ënC,fi
G*æU_ë_gBi}M^ˉ
&šý]ž½Ÿ.ℓ[xŸä.ê
ÿOÄ_Šô{iÇom^{aj}
¹h_öŸôî{ý`Íéyy
ZüĬ•^p1n!Ā_A
y_Ÿööyg¹•ÿfÿ_²
ç:Ño\$é"#p+z©ê?
S±Z÷Ū,çâX\#JĬú
ßä×;n;`ŸÿÔö
T'I%)\$'IJIS'R'IS
"ü×Ö_çgNú†çtü
*Ê9ŪTihc=[zæ
Ö^U"]•éTÿÖŪ
C>Ĭ_úĐÜÊ¼Ø'
uwæÖr1+μZÈ©
o^ŪPs]c_iN½¾_
Cè/[ú;Öp1Āf_L
ÈÊŽℓ...žICE;kn
-Ĭ-"2iw)Ö©i°èjý#
?œ¶°ÿ=QÊÿ_Ø?
Z~_tî-Ñ2ký-Ĭ,Z²
¼;«_U5Rúmsw
ý,*¹5-þÇ\$mlþ)%
=_Lúþþ°ž#3zv_y
8Ö€[c/¼}Ū×]°»
_>ú-ý%ž²:Ĭ_âç;u
:úfv_=g‡_ŸY¶Ö
Ñ_XŪ-N×ŪŪü
Êë@Ū?ÖzU1±yb
GÔ-_1ĬgĬ¶Zk
³ĬÄŪ_Ā_ÖØì#s\
Ç~ä•î"b+~μçĀ
TMXç\$ä@sŸt__
ÖÊ±_i[Ö×ŪŪþĬ
WißZJ]«_Ñö||cW
ĐiÇ@Ž_ú;•_->°
Ê²_°Ê=OIμ3Öö»
[+Ĭ/ú-Đ³[N:]Ū_c
®»ñ.s2P-rcôêĬVt
lœwSo-Ū.êAEÿ
{fúmVŸ_ÿpsj}ç:ù
‡qÿpôçýt¾šJÿÖö
T'I%)\$'IJIS'RW
^ëôtFa:ê-»îuuaV
ëIý#¶‡;ØÖÿ6ĬÖ
ZμW_ö×1TM=ç;t
]@êg2¾ŸSlxeE`

À la question : comment se porter à l'égard d'autrui ? je ne trouve pas moyen de répondre autrement qu'en racontant une *histoire exemplaire* (ce sera le genre choisi) [...]¹.

Ce qui nous apparaît le plus intéressant ici, dans le cadre de l'analyse qui nous occupe, n'est pas le choix de l'« histoire exemplaire » comme genre de la narration à venir, mais bien la *démonstrativité* de ce choix et la nécessité dans laquelle elle se tient, à ce point-ci de l'introduction du livre, de s'identifier en tant qu'exemplarité. Avec l'adoption de l'histoire « exemplaire » (l'exemplarité du cas « Colon »), le livre de Todorov trouve davantage qu'un simple « sujet » (Colon, la découverte de l'Amérique, la question de l'autre, etc.) : bien plus, il érige la possibilité d'une thématique unitaire et d'une stylistique univoque capable de porter ce sujet *le temps d'un livre*, capable de rendre cohérente la successivité d'un discours, pleinement capable, enfin, d'attacher la prise de parole auctoriale à une langue et à un contenu spécifiques — à la « réalité ». Todorov, comme tant d'autres, n'a pas d'autre moyen de composer son essai : de « faire littérature » et de prêter littérarité à son texte.

La suite de la citation ne fait que consolider la décision précédente — décision manifeste (traiter la question d'autrui à travers l'histoire « exemplaire » de la découverte de l'Amérique) et aussi non manifeste (« faire œuvre »). Todorov écrit, réitère, rassure :

Des nombreux récits qui s'offrent à nous, j'en ai choisi un : celui de la découverte et de la conquête de l'Amérique. Pour mieux faire, je me suis donné une unité de temps : [...] ; une unité de lieu : [...] ; enfin une unité d'action : [...]².

~cÛ]]ö0}^çöRöâ
ÛiIOô~•••••öoë
Q'ŽvOOI/ÜHqi
°nUİsGÓw°YCE
YİpsbÓôšYñBÒß
©•ù×ÜGß·pú'ñ
Ö~\$?Ž½„Ü¶VĐ
Ö½Ä7ôßµU·f?-}
oômªİüÿªÖëz®ÿ
êÖ¾ŁökiçöÓe¾
»íc±Ü÷7c·Öö™
Wé7µÿEYÁ%=-*
İ\$'''İ\$şÖöT'I
)\$'İİİ\$'RÖİÄ»
üj]ª·ÖfEä+6CEý
×PÜçwéz´±ßñYá
t¼ç>¾¼ç:OøĐ«Ü
Óz†OKYæŠEu·g
´Ye³YV?Ür}OW
jgëNÜiILØ>~Ł«
ûÖß´nô·?İÖY½³
~·è}²Cöİ·Wçÿİ
îçûÖÿ™êpÂôvz
nô·?İ}«NÜ³w«öo
Ö=²Şè~ùµ)İ\$'J
RI\$'YÿÜ8BIM!
U8BMÿáHd@ÿ
Û„ÿÀäÿY2ÿÄcu!
"1A2#QBa\$3Rq
b'°Cj±ð&4rÄÑ
5'ás6,ñ'cDTsEF
7Gc(UVW²ÂÖâ
òdf't“„eŁ³ÄÖâ)8
fou*9:HIJXYZg
hijvwxyz...†‡^°š
”•~™şoYŞ”©ª´
µ¶·¹º»¼½¾¿ÀÁÂÃÄÅ
ÊËŒÖ×ØÙÚÛäå
çèéêëôö÷øùú!
1"AQ2aqB#`Rıb
3±\$ÁÑCrðá,4%´
ScDñc²&·5T6Ed'
sƒ“FtÂÖâðUeu
V7„...Ł³ÄÖäö)”º

¹ *Ibid.*, p. 12. Todorov a d'abord hésité, et confessé son hésitation, entre deux « modes d'expression » ou « genres » pour sa recherche : le mythe, « c'est-à-dire le récit », et l'argumentation logique. Mais il se ravise de *poursuivre* son hésitation, de « donner le choix » (métacommunicationnellement, bien sûr). En effet : « À l'époque du livre, on ne peut laisser cette décision au public : *le choix a dû être fait* pour que le livre existe, et on se contente d'imaginer, ou de souhaiter, un public qui aurait donné telle réponse plutôt que telle autre ; et aussi d'écouter *celle que suggère ou impose le sujet lui-même*. » (*ibid.* C'est moi qui italise les paramètres prédéterminés, faits d'avance, nous dit Todorov, de cette sélection. Notons une fois de plus la symétrie entre « *le choix a dû être fait* » et « *l'origine aura (it) dû être pure* »...).

² *Ibid.*, p. 12. Je supprime le détail du cadre théorique adopté.



Le genre trouvé (élu), il s'agit tout naturellement d'en opérationnaliser les variables, question de donner une structure fiable à l'investigation qui démarre. En théoricien fabuliste ou alors en narratologue moderne, Todorov identifie, « pour mieux faire » : unité de temps, de lieu, d'action. C'est l'installation, pleinement escomptée, de la machine théorico-analytique. À la page 12 de l'introduction, l'élocution vacille déjà bien moins. Le genre, le cadre, les balises rédactionnelles ont été trouvées (« arbitrairement »¹, il est vrai, mais ce vouloir-dire n'intéresse déjà plus, car il s'agit maintenant de *dire*). Sans doute reste-t-il à asseoir la contemporanéité de l'option thématique, ce que Todorov n'omet pas de faire :

Mais ce n'est pas seulement parce que c'est une rencontre extrême, et exemplaire, que la découverte de l'Amérique est essentielle pour nous aujourd'hui : à côté de cette valeur paradigmatique, elle en a une autre, de causalité directe. [...]²

Le prétexte est trouvé, et le texte est préparé. Le vouloir-dire hésitant, troué, faillible, sans cesse métalinguistique et métacommunicationnel, « polypronominal » (*cf.* les nombreux *je* de l'ouverture), cède la place au dire plein du projet annoncé : euthématicité et eustylistique d'une découverte de l'Amérique—question de l'autre, liée, liante, conséquente, communicante et significative. Le projet de livre, d'œuvre théorique, qui avait déjà débuté par une prise de parole « introductive », mais qui gaspillait quelque peu ses mots dans l'inarticulation improductive d'un *échafaudage* (« que dire ? comment le dire ? à qui ? », etc.), s'avère maintenant tout à fait tangible et crédible. La phrase de la page 15, qui marque une coupure rhétorique importante, officialise lapidairement ce nouveau départ du texte de Todorov :

Mais trêve de préliminaires : venons-en aux faits. [...]³

¹ *Ibid.*, p. 11.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 15. Ce sera la dernière adresse clairement métacommunicationnelle du chapitre d'introduction.

ˆÄÖäö•¥µÄÖä
ö(GWf8v†¶[ÆÖ
æögw‡\$·Ç×ç÷H
Xhxˆˆˆˆ,ÈØèø9
IYiy%66™©¹ÉÜéù
*JZjzššˆ°ÉÜéüý
Ú?ßÓß°÷^÷î½×
½û~ui~ëY{ß°÷^÷
î½×½û~ui~ëY{ß°
÷^÷î½×½û~ui~ë
Y{ß°÷^÷î½×½û~u
î~ëY{ß°÷^÷î½×½
û~ui~ëY{ß°÷^÷î
½×½û~ui~ëY{ß°
÷^÷î½×½û~ui~ë
Y{ß°÷^÷î½Ntùòç
ã7Äj;ç...Üß\$û³·ö
3sdÿ,iHwff8s;ç0]
ñ;;kQ%fcYÜ8Łp
İ6ŽªXD†eßß°÷@
ˆÆæ%ä¾⁄fiî,ø
ÉòËˆ{gˆñô™Yö
9>/zÉCEÇ6œ•}
ÖÜˆXLöN“ljø§
™i•”ˆˆˆO°÷G×ß
°÷^÷î½×½û~tw7t
ö?Çˆ±PÍP=fµú»
«v\$;»w¶[öÉA%Äb
lôË{4Ö“e)dYaœŁ
\$I«+jdH)âi6÷^ë
WNËÿ...ÿ+}ˆ²;f
u·ËŽÜÄcjL|iŽ¹ë
í·¶[rðêmØJNÂilY
»â\$%Ö·Y·i”ñÖP
ëY\‘öýptËçù“ÿë¹
~÷÷\$XliWiYwİj
öYQOö\$äöÆİY
ËiAC“ÈUmİİÄ3
"dsX|S'hcª©...æ
%Ÿ{ªVùlÿþ}»wİë.
ĩ“À+ª±NöšCµª\$-
w\$ˆ·öN•,kª+²Ü
æ\$PcªTUiÜ"úJ0
eY{çIKÿ·Û·Å@
È¼¼8ê=-Ë]f^(Ö
oÖ):”·ÖİËš0ú¬·
joui@YùoyÄ·¾40
îÜÛ·F3±p6w^ø
œNöÆÜixö÷

désordre...), citons : anarchie, bouddhisme, champignons, *chance operations*, collage, ego, esprit (*mind*), expérience et expérimentation, forme, idées, langage, liberté, méditation, musique, *noise*, non-intention, notation, poésie, *purpose*, répétition, silence, sons, *work*, Yi King, zen... quelques mots-clés comme « attitude », « enjoy » et « beautiful »... des locutions ou citations-ritournelles comme « purposeful purposelessness », « by means of chance operations » et « to find a way of creating which though coming from ideas, is not about them, but which produces them »¹ ... et, un peu partout, l'élégante réflexion en sourdine d'une « Method-StructureIntentionDisciplineNotationIndeterminacyInterpenetrationImitationDevotionCircumstancesVariableStructureNonunderstandingContin-encyInconsistencyPerformance », imponctuée. L'écriture de Cage ne fait pas non plus l'économie d'une onomastique rassurante, de (pré)nominalisations de balisage et de repérage (nombreux repères et repaires fournis par les noms). Analphabétiquement cette fois : James Joyce, Henry David Thoreau, Erik Satie, Arnold Schoenberg, Ezra Pound, Marcel Duchamp, Jasper Johns, D.T. Suzuki, Ramakrishna, Norman O. Brown, Merce Cunningham, David Tudor, Morris Graves, Mark Tobey, Buckminster Fuller, Marshall McLuhan... Mais ces thématicités et stylistiques-là sont-elles proprement et linéairement « orthographiques » ? Comme on a essayé de le manifester tout au long de ce travail, c'est ce type d'appropriation du « corp(u)s » d'un auteur, ce genre de paradigme analytique *une vie—une œuvre* ou *un esprit—un écrit* qui veulent ici être contournés. Si, au contact d'un mésostiche ou d'une *Writing through*, il y a bien *reconnaissance* de l'écriture cagienne, il n'y a pas *incorporation* à l'intérieur d'une grille toute faite (ou plutôt : trouvée d'avance), celle de la critique et de l'analyse littéraires habituelles. Les écrits de Cage, le plus souvent, *trivialisent* et *injustifient* la matière généralement intertextuelle qu'ils traitent. La langue « auctoriale » y perd la constance et la rigueur stylistique qui ailleurs lui aurait procuré une légitimité d'expression : elle devient langue « inauctoriale », voire

s»s#Ašc¢DŠZo°
÷EsâòÇpkÛ÷¾v
×Wt·AEİ»f#uò.
K°÷gQ÷WPI|F
Æi¹Uû÷Û>óñŸ>
+`ç6Çñ~YjšXª
©ÚX9CEgŸ{Ë½
ç”oó3ø×¹²ûW>
üÆIŠ-ÈÑ6âÛI»{
aäYÆÄÔâ{aâ·&
ÄID2|F|Äg`SiŸ
{Łm`poÛİomM
±Ö|äüo?”žāŸeR
â±·ç}|Û|ÛmÒmú
'Æ5Fg;ÖÖµ-
-Y4ozÈ|I,²5>µR
¾4ēŸŸ·òßptŸŸ"fl
°zæouøÑÛwİÛ
Ëb¾NôŸ-Êa°»pâ
rÑWİm×|ÖÛP·s
İš,frÖÄQU|A, +
ê%h`ēZ1{`uoi÷i
½×½û-ûi~ēŸ{ß°
÷^÷½×½û-ûi~ē
Ÿ{ß°÷^÷½×½û-ûi~ē
Öß°÷^÷½×½û-ûi~ē
İ~ēŸ{ß°÷^÷½×½û-ûi~ē
û-ûi~ēŸ{ß°÷^÷½×½û-ûi~ē
½×½û-ûi~ēŸ{ß°
÷HpÄØ{c'òüēİ
@r>7±¶~æØ{·š”
ä¶|ÆiÄÖüüö©\$x
è)İf+!,~HÜ]5|H
~ēŸ|Ä6-Ä?æēŸ
Çpb2wßI|rı“ý%
%Ÿ;±Ÿç½c²w>ıØ
ñÛqc197Û·S±,«
7ÖûâuÛøÉ·WP
È·İÁ@³R¶R+ºz
~ui¶%ùlòù,,>„Ÿñ
Ł? » (<http://www.-underconsideration.com/-speakup/-archives/-cagemesostic.jpg>)

¹ Nombreuses occurrences dans toute l'œuvre.

« inauthorialisable » (inattribuable et dépossessive), langue de tout le monde, nécessairement polyglotte et polysémantique. Proses et poésies inorthodoxes de Cage sont de constantes déthématisations et désattributions : le vidage de la grille de lecture linéaire du texte (production + signification), le désinvestissement de sa pleine lisibilité et intelligibilité logique. Textes cagiens (« anœuvres » ?) sont, en quelque sorte, une « désœuvralisation », comme en contre-psychanalyse (Deleuze et Guattari) on a parlé de « désœdipianisation »¹.

Chez Cage, la délinquance d'une *dysthémie* et d'une *dysstyle* se trouve d'abord dans l'invention de formes poétiques originales qui déplacent l'intérêt de la lecture. L'activité même de « lecture », processus linéaire de décodage dans sa formulation traditionnelle (mais on a vu que la critique contemporaine revoyait ce constat de fond en comble : naissance d'une « lecturécriture »), est sans doute à réinvestiguer. On ne « lit » pas les textes des recueils de Cage, partitions, mésostiches et *Writing through*, comme l'entendrait une « lecture de la lecture » habituelle. Le typographisme y est tellement ouvragé qu'il faut souvent consentir à « regarder » la page, sans culpabilité, comme on le ferait pour un tableau (abstrait ? voire monochrome ?²), ou mieux pour un texte dont on ignorerait la langue. Une lecture qui se forcerait à décoder linéairement des pièces littéraires comme « Empty Words », « Mureau » ou « Muoyce (Writing for the Fifth Time through Finnegans Wake) »³, y cherchant sémantique, syntaxie, grammaticalité et même narrativité, éprouverait inmanquablement le ridicule et l'ennui de son effort. La délinéarisation de l'écriture implique la déculpabilisation du lecteur face à une

[J'ai choisi de présenter ce second extrait sans les quelques espacements que créaient la présence d'espaces, de traits d'union ou de tirets longs ou courts. Le résultat est bien entendu une masse compacte de caractères. Rappelons que le « poème typographique » proposé par <http://www.un-derconsideration.com/speakup/-archives/cagemesostic.jpg> n'est constitué que d'une seule strophe d'un unique vers, courant sur une vingtaine de pages normales. (Entre temps, j'ai découvert des galimatias typographiques beaucoup, beaucoup plus longs : centaines, voire milliers de pages. J'enregistre mes préférés sur des fichiers Word séparés, ou pour les très gros fi-

¹ Je m'efforce de mettre à profit la ligature œ (qui me fascine) et de la transformer en leitmotiv typographique. œ = œuvre, œuf, œil, Œdipe (majuscule ou non), œcuménisme, nœud, vœu... et leurs connotations respectives. Quel est le genre et le sens d'une « ligature » ? en particulier de celles que les études littéraires invoquent sans cesse, à chacune de leurs pages ou presque : l'œuvre et les œuvres ? (L'« œuvre » orthographiée : Lorsque je tape sur mon clavier les lettres o - e - u - v - r - e, comme je viens de le faire, mon logiciel corrige automatiquement : œuvre. La majusculation est aussi correctement interprétée : Œuvre. Pour mon logiciel aussi, vraisemblablement, la ligature est importante.)

² Voir la fascination de Cage pour les monochromes blancs (*white paintings*) de Robert Rauschenberg et de Mark Tobey : *Conversing with Cage*, op. cit., p. 49.

³ Les plus entreprenants et déroutants des *Writing through*, respectivement dans *Empty Words: Writings '73-'78*, op. cit., p. 11-77, *M: Writings '67-'72*, op. cit., p. 35-56, et dans *X: Writings '79-'82*, op. cit., p. 173-187.

archétypique lecture linéaire du texte littéraire, rendue ici impossible ou obsolète. Chez Cage, il faut sans doute éviter de traduire vers le lexique littéraire l'injonction duchampienne sur la réception de l'œuvre d'art, traduction dans laquelle « Ce sont les REGARDEURS qui font les tableaux » deviendrait « Ce sont les LISEURS qui font les livres ». La formule a quelque chose de séduisant et de pleinement applicable, mais elle recoupe pléonastiquement ce que le texte comme *art de la composition typographique* est déjà : un tableau à regarder. Parce qu'il est une trouvaille littéraire se confondant totalement avec l'intertextualité, elle-même façonnée par une typographie spécifique, le mésostiche cagien ne garde d'un principe d'« orthothématicité » que le nom verticalisé de la personne ou du concept auquel il rend hommage (sa perte d'« orthothématicité » est aussi une perte d'« orthogonalité »...). Il ne garde d'une exigence de stylistique auctoriale constante que la dispersion asyntaxique de multiplicités intertextuelles. Cela consiste à dire : le mésostiche, tel que Cage le développe et le réutilise à partir de la fin des années 60, n'exprime rien de précis (pas de thème suivi) et d'aucune façon précise (pas de style continu). Il ne *s'introduit* pas, et en conséquence ne se *développe* pas davantage¹ ; il « s'empile » et « se compile » (mais comment extraire le bon *verbe* du mésostiche ? n'est-ce pas le rendre soit passif, soit actif, soit réflexif, soit impersonnel, transitif ou intransitif, direct ou indirect, n'est-ce pas le faire participer à un « groupe » verbal ?...). Le mésostiche ne *conclut* pas non plus, il en serait complètement incapable, n'ayant suivi ni consécutivité logique ni ordre de pensée ; il s'arrête, simplement, ou suggère une réécriture subséquente (par exemple : « Writing for the Second Time / Third Time / Fourth Time... through Finnegans Wake »²). D'un point de vue technique, Cage envisage deux types de mésostiches :

*chiers sur des
fichiers « .txt ».
Je compte bien
en faire quelque
chose d'artístico-
conceptuel un
jour.) Pour le
typophile
amateur que je
suis, l'« Échan-
tillon 2 » du
Poème plus haut
recense la quasi-
totalité des
caractères
spéciaux dont un
traitement de
texte et une po-
lice modernes
sont capables
(ici : Microsoft
Word pour le
logiciel de trai-
tement de texte
et un mélange de
Baskerville Old
Face et de Times
12 points pour
les polices). Je
souhaiterais lister
quelques-uns de
ces caractères, en
les commentant
à l'occasion :*

„ : les guillemets
« allemands »,
inversés et (ici)
ouvrants.
L'allemand tend
maintenant, dans
les textes à la
typographie soi-
gnée, à utiliser
nos chevrons
français (« »),

¹ Voir l'analyse des démarches introductives de Todorov à la partie précédente : l'« introduction au développement » est propre à tous les avant-propos de livres orthographiquement constitués.

² Explication répétée partout, avec d'infinitésimales variations, dans les entrevues et *introductory notes* de Cage : « *Finnegans Wake* has six hundred twenty-five pages. Once finished, my *Writing Through Finnegans Wake* had one hundred fifteen pages. My editor at Wesleyan University Press, J. R. de la Torre Bueno, finding it too long, suggested that I shorten it. Instead of doing that, I wrote a new series of mesostics, *Writing for the Second Time Through Finnegans Wake* [...] » (*Empty Words: Writings '73-'78*, op. cit., p. 135). Pas d'altération sans

- mésostiches « parfaits » ou « 100 % », qui empêchent la répétition d'une lettre de l'un des axes horizontaux (*wing words*) lorsqu'elle est située à proximité d'une même lettre sur l'axe vertical (*meso-string*), et qui sont donc plus « rigoureux », en cela qu'ils limitent le nombre de strophes possiblement assemblables ;
- mésostiches « imparfaits » ou « 50 % », qui permettent cette répétition, et qui sont donc plus « permissifs » à l'étape de l'assemblage.

Mais cette gradation technique entre mésostiche exigeant et mésostiche plus libre, un peu comme on a eu en poésie classique alexandrin et vers libre, en permet une autre, suivant une variabilité à la fois syntaxique, thématique et stylistique qui nous intéresse tout particulièrement ici. Cage compose, surtout au début, des mésostiches « prosaïques », où le texte est « suivi », se lit d'un vers à l'autre ; ceux-ci sont remplacés progressivement par des mésostiches plus « poétiques », indéterminés, qui ne permettent pas de « reconstitution orthosyntaxique » (pour laquelle on « rétablirait » une typographie normale, par exemple), et qui encouragent plutôt à une lecture non suivie, erratique, résolument déambulatoire¹. Ce qui peut encore paraître, avec un mésostiche comme ceux de *Composition in Retrospect*, comme un exercice virtuose de la disposition :

My
mEmory
of whaT
Happened
is nOt
what happeneD

mais en les inversant et en leur supprimant leurs espaces insécables : »Dies ist ein Text in deutscher Sprache«.
ÿ / Ÿ : l'y tréma survit en français dans quelques noms propres (Pierre Louÿs, de son vrai nom Pierre Louis, Jules Balaÿ, Georges Demenÿ, les pharaons Äÿ I^{er} et Äÿ II...) et dans quelques toponymes de communes françaises (Äÿ, Faÿ-lès-Nemours, L'Haÿ-les-Roses et Moÿ-de-l'Aisne).
Je lui trouve personnellement un charme certain. Je n'aurais jamais lu du Pierre Louÿs autrement. Les curieux trouveront dans des textes français de la Renaissance quelques ÿ par-ci par-là. Le Grevisse, par exemple, en reconnaît l'existence et lui consacre quelques phrases.
ä / Ä : courant en allemand, où il est souvent

recréation. Mais ce constat est présent dès l'origine : pas d'écriture sans réécriture, pas de concept sans concept de concept, pas de différences sans différance à la fois originelle et désoriginalisante... Il faut donc, avec Derrida, employer « origine » « sous » guillemets, comme en la citant, à partir d'un contexte toujours étranger et distant, ou comme en soulignant chaque fois la métaphore de sa littéralisation (sa transformation en « mot »)...

¹ Voir nos préoccupations géographico-littéraires et topo-textuelles du début.

i aM struck
by thE
facT
tHat what happened
is mOre conventional
than what i remembereD¹

devient, plus tard, avec un texte plus difficile comme *MethodStructure-IntentionDisciplineNotationIndeterminacyInterpenetrationImitationDevotionCircumstancesVariableStructureNonunderstandingContingencyInconsistencyPerformance*, la dissémination textuelle et linguistique réussie d'un texte-source, à l'origine pleinement thématique et stylistique :

coMposition
though ' Each
masT' and on
in Him that was then
finished Once it is begun ' it then resembles
ill-planneD steps inside a
probleM solving
way ' thE way
inTo an
and wHat
dO' everything

is always experimental unknown in aDvance fluent pregnant related obscure ' nature²

Pour les deux mésostiches que j'ai tenté de reproduire ici, c'est le même « thème » central qui est employé (le mot « METHOD », majusculé, répété à la verticale), mais suivant un pourtour horizontal très différent. Le premier, celui de *Composition in Retrospect*, fournit une thématique en sourdine qui nous fait opposer ou compléter les axes horizontal et vertical d'une poésie clairement *graphique* (au sens géométrique et mathématique, x/y) : bidimensionnalité d'abscisses minuscules, « *wing words* », et d'ordonnées majuscules, « *meso-strings* ». Un mésostiche « suivi » comme celui-ci fait forcément se confronter les dissemblances et les complémentarités (thématiques, sémantiques, typographiques) de deux

considéré
comme une
lettre à part en-
tière, l'ä
n'apparaît que
dans un seul
mot en français,
qui plus est dans
sa forme plu-
rielle : *un land*,
des länder (mais
le pluriel a été
rectifié en
lands). Notons
que le français
ne respecte pas
par contre la
règle allemande
de capitalisation
des substantifs :
Land, Länder.
ö / Ö : en fran-
çais, *ångström*,
föhn, kölsch,
maelström,
nöra, röntgen,
tölt, wöhlerite et
c'est tout.
? et ! : on les
connaît, mais
cela ajoute une
expressivité
surprenante au
poème global —
une expressi-
vité... *intersti-
cielle* ?
j ! et ç ? : hispa-
nismes de cir-
constance.
: typographie
musicale, télé-
phonique ou
mathématique,
on choisit.

¹ John Cage, « Composition in Retrospect » (version de 1988), in *Composition in Retrospect*, Cambridge, Exact Change, 1993, p. 5.

² Premières lignes de « MethodStructureIntentionDisciplineNotationIndeterminacyInterpenetrationImitation-DevotionCircumstancesVariableStructureNonunderstandingContingencyInconsistencyPerformance II », in *I-VI: MethodStructureIntentionDisciplineNotationIndeterminacyInterpenetrationImitationDevotionCircumstancesVariableStructureNonunderstandingContingencyInconsistencyPerformance. The Charles Eliot Norton Lectures, 1988-89*, op. cit., p. 81.

infratextes, l'un en lettres minuscules suivant des axes horizontaux (qui sont ceux de la lecture conventionnelle) : « My memory of what happened is not what happened. I am struck by the fact that what happened is more conventional than what I remembered. » (j'ajoute les signes attendus de ponctuation et les quelques majuscules) ; l'autre en lettres majuscules suivant une droite verticale centrale : le seul mot « METHOD », répété. L'œuvre de thématization est partiellement contrecarrée, mais fonctionne encore (avantageusement). De cette confrontation non naturelle, des questions émergent qui partent à la recherche d'une union possible, de liens testables, de connectivités sémantiques et thématiques. Entre la mémoire de ce qui arriva (lisibilité \rightleftharpoons du mésostiche) et la méthode employée (lisibilité \downarrow), quel est le « message » cagien ? — Mais la question est trop naïve. La « méthode » est-elle la résultante, la solution, la trouvaille d'une mémoire faillissante, ou déçue par la conventionnalité du souvenir (« what happened is more conventional than what I remembered ») ? Méthodologie et mnémotechnie sont-elles un même processus, un indétachable couple de travail ? Mais la volonté de thématiser le texte absolument, de le soumettre à l'analyse conventionnelle nous conduit peut-être sur une fausse route interprétative. Du premier mésostiche, devrait-on plutôt se concentrer, par exemple, sur la proximité phonétique de « memory » et « method », sur les répétitions de mots (« happened », trois fois), sur le lettrisme d'une « method » verticale... ? Le mésostiche « Composition in Retrospect », du fait de sa lisibilité relative, nous reconduit vers les mécanismes habituels de l'analyse littéraire, ou du moins sommes-nous tentés d'y revenir, et de poser les mêmes questions rassurantes : quel sens ? quels effets ? quelle lecture (appropriée) ?

Le second mésostiche, pour sa part, s'il permet encore ces questions, en désoriente complètement la formulation et la visée traditionnelle. Le texte conçu comme successivité de formes lexicales perd toute syntaxie et sa lecture abandonne rapidement ses réflexes de linéarité. Tout ici est multiplication, polarisation, fractalisation, dissémination,

⊘ : symbole monétaire générique, *alias* \$, £, ¥ ou €.

ñ / Ñ, ò / Ò, ... :

le tilde en tête de lettre survit en français dans quelques mots d'origine hispanique : cañon, señor, doña, piñata... « En

ancien et moyen français, le tilde servait à abréger un *m* ou un *n*. »

(source : Wikipédia, « Ñ »). À juxtaposer deux tildes réciproques l'une sur l'autre, on obtiendrait grossièrement le signe de l'infini : ∞. Le

typogramme ondulatoire se « majuscule » parfois, et prend la place

centrale : ~, en langage

informatique par exemple. « Il est alors dit *chassant*

(il possède son propre espace-ment) et *médian*

(on le trace au milieu de la hauteur d'*x*). » (Wikipédia,

« Tilde »).

å / Å : a rond en chef, à savoir : la lettre a avec un rond comme couvre-chef.

† et ‡ : interprétation chrétienne ou militaire

pollinisation et dissimulation du sens. On le sait, ce sont en grande partie les mécanismes aléatoires qui font advenir de telles compositions : Cage décide d'une forme poétique (le mésostiche avec ses règles) et d'un « *source material* », réservoir d'intertextes. Passages de Thoreau, Emerson, Wittgenstein, Fuller, McLuhan, L. C. Beckett¹ et articles de journaux sont sélectionnés pour la place qu'ils font à l'un ou l'autre des thèmes de la fameuse série « MethodStructureIntentionDisciplineNotationIndeterminacyInterpenetrationImitationDevotionCircumstancesVariableStructureNon-understandingContingencyInconsistencyPerformance », puis ces extraits sont aléatoirement, méticuleusement dispersés. Une typographie spéciale, « néologique » (c'est-à-dire qui invente ses codes et ses usages) fournit des indications de lecture, orientant une fois de plus le texte vers sa performance : apostrophes simples (') pour signifier une nouvelle inspiration, caractères gras (**though, and, dO** dans l'extrait ci-haut) pour indiquer les syllabes à accentuer pour l'occasion. Encore une fois, comme il fallait s'y attendre, cette ponctuation de la voix est aléatoirement fixée. Sur le plan de la thématisation (« de quoi parle ce texte ? quel est son sujet, son propos... ? »), un mésostiche comme celui-ci imprime une perplexification maximale. On y trouve bien une sorte de tubulure typographique qui oriente minimalement la signification, la verticale « METHOD », mais celle-ci est davantage ligne de fuite que ligne de conduite. Le mésostiche ne traite de rien en particulier, il n'expose et ne développe rien, mais il brasse et agite, *parle* et *jase*² la matière encore typolinguistique (que serait-elle d'autre ?) qui en prépare l'existence. De cette puissante désorientation dans la poésie cagienne du principe « orthothématique », ou « unithématique », ou encore « euthématique » (comme on a vu), il faut au moins retenir l'importance de la stratégie typographique, qui n'est pas accessoire, purement décoratrice, ornementale ou ostentatoire, et qui n'est pas là pour « faire avant-garde », comme on entend souvent dire à demi-mot. Au contraire, l'art

d'une orthotypographie. À manier avec soin. Conduit parfois à la mort.
 • et ¶ : puce et pied-de-mouche (typographisme hexapode).
 æ / Æ et œ / Œ : mes ligatures préférées, comme je pense l'avoir clairement démontré par-ci par-là dans le texte de gauche.
 Technique-ment : « diagrammes soudés en ae ou oe » (sans ligature !
 Un peu comme pour le « trait d'union », qui est dépourvu de ce qu'il nomme.)
 ï / Ī : en début de mot, une seule occurrence en français : *ïambe* ou *Īambes*.
 ù / Û : une seule occurrence en français : le petit mot *où* (du reste fort utile).
 « “ ‘ ’ ” » : je ne m'imagine pas vivre sans eux.
 Toutes les études littéraires ne s'y résument-elles pas ?
 μ / M : *m* qui, petit, se prenait pour un *u*.

¹ *Neti Neti* (Not this Not that), Marazion, The Ark Press, 1955. Cage cite, erronément, *Neti Neti* (Not this Not that), op. cit., p. 3. Une autre traduction en anglais de la formule hindouiste *Neti neti* serait « Neither this, nor that ». Voir l'article http://en.wikipedia.org/wiki/Neti_netī.

² « Jaser » est d'origine onomatopéique : radical *gas-* (voir « gazouiller ») (source : *Nouveau Petit Robert*).

typographique ici employé *dis-pose* (au sens double d'un assemblage concretif et d'un déplacement défusionnel, le préfixe *dis-* indiquant la séparation, la différence, le défaut¹) au même moment qu'il *com-pose* les sources textuelles que le texte final choisit de mettre en scène. Il faut envisager le typographisme des mésostiches comme une poétique de la dis-position et du trans-port, de la dis-harmonie-dis-symétrie et de la trans-version-trans-location... La dysthémie cagienne implique à la fois la dis-location (des phrases et des syntaxes originales) et une certaine trans-fusion (du matériel-source à l'intérieur d'un nouvel écosystème textuel, d'une autre « sémiosphère »)². Sur le plan de la stylistique, ou de l'effort « orthostylistique », provenant d'une auctorialité « monovocalique » (s'exprimant « en son nom », de façon « appropriée »), le mésostiche dyssyntaxique ne permet ni identification ni attribution stricte d'une voix à une écriture. La disposition aléatoire d'une compilation d'intertextes devenue réseau intertextuel hautement cacophonique – McLuhan *vis-à-vis* Wittgenstein (antagonie *onomastique*), la « méthode » *vis-à-vis* de la « performance »³ (antagonie *thématique*), le traité philosophique *vis-à-vis* de l'article de journal ou de magazine (antagonie des genres)... – produit, bien sûr, la « babélisation » du phénomène textuel (voir notre *Partition Zéro*). La pluralité des voix du texte – « trafic glossalique » – favorise la multiplicité des lectures (cela était vrai du texte ordinaire), mais plus encore transforme le texte en authentique *société*, bruisante et chahutante, *white noise*, « signifiante polyvocalique disponible à l'emploi »⁴, sans idéologie ni stylistique syntaxique propre.

Voyons encore comment la poésie mésostique de Cage (jouisseuse, jubilatoire, jacassante, jaculatoire...) métisse les voix, lorsqu'elle consent :

ç / Ç : observons
ces *c* *cé*dille de
près, qu'y dé-
couvrons-nous ?

Un autre *c* *cé*-
dille.

Ø : ensemble
vide ou caractère
scandinave ?

þ / Þ, ð / Ð :
vent venant des

sagas
islandaises... et
des contes de
Tolkien. Eth-
hhhhh.

©, ® et autres

™ : paraphes
auctoriales et
pouvoirs fon-
ciers. Pas touche,
c'est mon texte,
mon œuvre,
mon bien.

Etc., etc.

*[Si la poésie peut
être considérée
comme une
réflexion sur les
modalités du
dire et de l'écrire
(« poésie lyri-
que : transmettre
le fait de
l'expression »,
Jean Bessière, in
« Petite termi-
nologie »), alors
les remarques
précédentes ne
s'écartent pas de
notre sujet. Elles
ne peuvent pas
non plus être*

¹ Du latin *dis* (*ibid.*). On est tenté, comme partout, de relier ce démarquage et cette différenciation à la « différance » derridienne.

² Sur les développements lexicaux des préfixes *dis-* et *trans-*, il faut voir les articles si utiles du *Trésor de la langue française informatisé* : <http://www.cnrtl.fr/definition/dis-> et <http://www.cnrtl.fr/definition/trans-> (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, op. cit.).

³ Premier et dernier terme de la série « quindécimale » (en base 15) « MethodStructureIntention[...]|Performance ». L'entrée « VariableStructure » compte pour un.

⁴ « *Use* » : il y a bien un utilitarisme et un pragmatisme (version américaine) chez Cage.

- à disperser l’orthogonalité habituelle de sa texture ;
- à puiser ailleurs, intertextuellement, la source de son « inspiration » (suggérant la formation d’une sorte de « pneumatologie littéraire » débarrassée de sa mystique hagiographique, c’est-à-dire auctoriale) ;
- à se typographicaliser de toutes parts ;
- enfin, à parler une autre langue que l’impériale langue maternelle ou paternelle...

Est-ce successivement Joyce, Cage lui-même, Cunningham qui sont ci-après cités, hommages, détournés ? Thématiquement et stylistiquement, où et comment se situent les bribes de textes suivantes ? L’analyse et le commentaire ne finiraient pas d’en faire la destitution orthothématique et orthostylistique. Trois extractions sélectives et asymétriques :

- 1) « Writing for the Second Time through *Finnegans Wake* » (1978), strophes 257/258 et 269 (correspondant aux pages 257/258 et 269 de l’édition Viking de *Finnegans Wake*) :

kedoerendunandurraskewdylooshoofermoyportertooryzoosyphalnabortsportthaokansakroidverjkapakkapuk¹

upplOud

Youd

hear us loud graCiously

hEar us

[...]

Jeg suis

thou Arr

M. 50-50

οὐκ ἔλαβον πόλιν· [sic]

cookcook Search me²

dites d’un intérêt
uniquement
« technique » ou
« normatif ».
Pour d’autres
exemples de
poésie typogra-
phique/visuelle,
voir les travaux
de : Jérôme Pei-
gnot (Typoésie,
2005, Typoè-
mes. Poésie vi-
suelle, 2004),
Richard Koste-
lanetz (Word-
works: Poems
Selected and
New), Paul-Ma-
rie Lapointe
(écRituREs),
Joan Retallack
(A F T E R R I
M A G E S),
Henri Chopin
(Poésie sonore
internationale),
Lesley Choyce
(Typographical
Eras), Edwin
Morgan, E. E.
Cummings... et
tout Cage.]

| Brouillonnolo-
gie | 30 novem-
bre 2009 |
« My memory of
what happened
is not what hap-
pened. I am
struck by the fact
that what

¹ Quatrième des *Thunderclaps* de *Finnegans Wake*, légèrement élidé au début : « [Luk]kedoerendunandurraskewdylooshoofermoyportertooryzoosyphalnabortsportthaokansakroidverjkapakkapuk » (FW, op. cit., p. 257). Notons le changement de la taille des caractères, nécessaire pour que la ligne mésostique puisse contenir l’entière déflagration lettristique...

² *Empty Words: Writings ’73-’78*, op. cit., p. 159. — En ce qui concerne le vers grec (que j’ai inclus à dessein), et qui s’écrirait mieux οὐκ ἔλαβον πόλιν·, la banque de données en ligne *FinnegansWiki* (<http://www.finnegansweb.com/wiki/>) en donne une interprétation à laquelle on peut prêter foi : « οὐκ ἔλαβον πόλιν· (Ouk elabon polin) (Greek): “They did not capture the city.” When spoken, sounds like “Où qu’est la bonne, Pauline ?” in French (“Where is the maid, Pauline?”). The sentence is from Xénophon, and presumably here refers to a French schoolchildren’s joke (Xénophon’s books are often used as introductory texts for Greek). If

- 2) « Art Is Either a Complaint or Do Something Else » (1988, 1996), début du premier mésostiche (d'une série de treize) :

Art is either a complaint or
kind of thing
uncalled for in
A
just as good
is that it's very fragmented 'in
is A '
involved
art is either
the question of what is a
work won't
be ' [...]'¹

happened is more conventional than what I remembered. »

[Voici un texte d'art conceptuel très simple, que je destinais à un grand mur blanc, dans le cadre d'une réflexion croisée entre les textualités cagienne et borgésienne — comme le présent texte l'est aussi. Titre : « Représentation de l'absence de représentation de l'absence [...] ». J'avais lu sous la plume du psychanalyste français André Green cette expression que j'avais retenue : « représentation de l'absence de représentation ». La psychanalyse, en particulier française, se pense complè-

Ces exemples, comme on aurait pu en citer bien d'autres, poursuivent l'entreprise littéraire cagienne d'une dispersion du texte ordinaire, lu et entendu comme « orthographe » et « orthogonalité ». Le typographisme y joue chaque fois un rôle crucial : il tord le langage, en retire les lignes de bonne conduite (réitérativité du préfixe *ortho-*) et encourage toutes les lignes de fuite. En quelque sorte, la textualité cagienne est une *permission* accordée à l'écrit classique de signifier autrement, d'abandonner ses critères surannés de thématique et de stylistique, et de commencer à exprimer autre chose, une autre « matière » et « manière ». Souvenons-nous également du rôle de l'assemblage aléatoire d'intertextes, dans les mésostiches et dans les *Writing through*, à l'intérieur d'un projet d'abandon et de désinvestissement de la stylistique monovocalique — stylistique « auctoriale », partout reconnaissable et identifiable dans l'« œuvre ».

Il faudrait encore mentionner, comme symptômes supplémentaires de la pratique dysthématique et dysstylistique chez Cage, l'esthétique de l'anecdote, de la petite histoire « kōanesque » et de la digression aléatoirement assemblée, de ce qu'on pourrait appeler la « paupérisation du style noble ». Cette autre posture est bien visible dans les interstices anecdotiques de *A Year from Monday*, dans le style de rédaction des nombreux « Diaries: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse) » (étalés sur trois recueils) et dans un texte comme « Indeterminacy » (recueil *Silence*), pièce musico-littéraire qui fait intervenir une vingtaine de courtes narrations elliptiques. En *introductory text* à cette dernière, Cage explique :

I suggest that [the stories] be read in the manner and in the situations that one reads newspapers—even the metropolitan ones—when he does so

tement dans le langage et elle adore jouer avec les mots ; malheureusement, en commettant l'erreur de se prendre beaucoup trop au sérieux, elle ne se reconnaît pas encore comme création littéraire et comme discours philosophique à l'état pur, ce qui la prive à mon avis d'une véritable connaissance d'elle-même. Cet auto-aveuglement est ironique, tant elle insiste pour une auto-analyse et une autoréflexivité de tous les instants. Après Green, j'avais lu chez René Rousillon (Paradoxes et situations limites de la psychanalyse, il me semble) la surenchère de la même expression : « représentation de l'absence de représentation de l'absence ». C'était donc devenu comique... mais pas dépourvu de sens. On aurait dit une gravure

² *Empty Words: Writings '73-'78*, op. cit., p. 182. Source de cette numérisation : <http://www.arras.net/brown-ewriting/wp-content/uploads/2006/02/cage-mesostic.jpg> (400 × 483, 78 kilo-octets), image protégée par copyright.

uniques), développe une exigence de *hiérarchisation* et d'*ordonnement* de son tout en parties. Son projet de lisibilité et d'intelligibilité est indétachable d'une « étapisation » du processus d'écriture, d'une organisation méthodique, linéaire et incrémentielle du déroulement du texte : chapitres, sections, parties, partitions, numérations croissantes et décroissantes, segmentations typographiques diverses, signalisation symbolique et « pictogramatisation » du texte... La textualité-objet, dans son ambition de rejoindre la réalité du monde comme s'il s'agissait de tout autre chose que de son devenir propre, imagine et configure un type précis de discours. Le texte à rendre — livre, œuvre, somme critique... — est pour elle le développement et l'articulation, la gestion et l'amplification d'un *discours organisé*. Celui-ci n'est pas expressivité pure, mais productivité fonctionnelle, raisonnante, *articulée*. Mouvements microcosmiques d'un tout se déclinant en parties toujours plus fines : « 1 » devenant « 1.1 » devenant « 1.1.1 » devenant « 1.1.1.1 »¹... Mouvements macrocosmiques de parties formant le tout, un tout toujours plus particularisable et compréhensif, *synthétique* : *Sous-sous-titres* revenant à de plus simples « Sous-titres » revenant à de plus simples **Titres** allant à l'ŒUVRE². Le texte comme *organigrammaticalité* (et bien sûr comme « ortho-organigrammaticalité »), subdivisible à l'infini (ou jusqu'aux frontières du bon goût éditorial³), pliable et repliable, compilable, pleinement lisible dans sa successivité logique. Le texte comme réductibilité et analyse : décomposition, résolution, séparation, simplification. La textualité-objet imagine de multiples scénarios diagrammatiques et organigrammatiques, au secours desquels se porte l'emploi tout de suite reconnaissable d'un orchestre savant de typogrammes, de symboles et de numérateurs subdivisibles.

... finalement jusqu'à « n(représentation de l'absence de représentation de l'absence de) ». *L'idée peut sembler facile, et d'une certaine façon tout art conceptuel l'est. Mais cette facilité peut aussi constituer sa force. Et j'aime à penser que la répétition lexicale et la boucle typographique sont les réciproques du monochrome en peinture (que j'apprécie également). Je pense que la représentation (classique, surtout) s'affiche par abstention, c'est-à-dire qu'elle permet l'exposition d'un contenu (étudiable, analysable, percevable, etc.) par la disparition ou l'effacement des modalités de présentation qui l'ont rendue possible. La représentation efface la trace de ses pas à mesure qu'elle chemine,*

¹ Une réalité donnée étant toujours complexifiable.

² Une réalité donnée étant toujours simplifiable.

³ Hyperorganigrammaticalité, surorganigrammaticalité de « 1.1.1.1.1 » et même de « 1.1.1.1.1.1 », de très grands « A » devenant minuscules « a », voire « α ». *Confer* : Tractations logico-philosophiques et philosophico-grammatiques d'un Wittgenstein... modes d'emploi péri-textuels d'un Perec... déclinaisons gréco-latines d'un Gadamer... constellations organigrammatiques des manuels scolaires... inlassables tables des matières et sommaires du paradigme éditorial critique... *et alii*.

Organigramme d'une orthographe organigrammatique connue et attendue :

- premièrement (en tout premier lieu, pour commencer, pour débiter, pour initier la présente discussion, *a priori*, au premier abord, au premier chef, par priorité, préalablement, préliminairement, primo, prioritairement, tout d'abord) : un sommaire préambulaire ou une table des matières méticuleusement organigrammatique (unités se fractionnant en sous-unités, tout se sous-divisant en parties), devenant matériel prétextuel (avant-propos, préfaces, avertissements, introductions, entrées en matière en bonne et due forme), devenant « corps » du récit, « développement », argumentaire, articulation « thétique », devenant clôture métacommunicationnelle¹ et conclusion thétique (anti- / syn-), devenant enfin listages bibliographiques et indexations exhaustives ou inexhaustives² ; prétextes et avant-textes devenant texte devenant clôture textuelle, enfin formant œuvre et livre ; hypothèses devenant thèses devenant confirmations ou infirmations des thèses... ;
- deuxièmement (en second lieu, secondement, secundo, deusio, ensuite, de plus, il découle que, nous poursuivons avec, il faut ajouter que) : un corps du récit développant et articulant, en succession logique et compréhensive, une sorte de multiethnicité numérante : chiffres arabes (1, 2, 3...), romains (MAJUSCULES, I, II, III, ou minuscules, i, ii, iii, *italisés*, *I, II, III*, **graisés**, **I, II, III**, ou en PETITES MAJUSCULES, I, II, III), lettres latines (A., B., C. / a.,

*ou elle pousse
l'échelle qui lui a
permis d'enjam-
ber tel ou tel
parapet (→
« Wittgenstein's
ladder »). Ce que
j'apprécie dans
les propositions
cagiennes et
aussi derridien-
nes concerne en
partie la remons-
tration des pro-
cessus d'efface-
ment de la repré-
sentation. Or, ce
qu'on trouve en
remettant au jour
la représentation
pour elle-même,
en tant que
« chaîne de mon-
tage concep-
tuelle » ou en
tant que
« possibilisateur/-
facilitateur
discursif », c'est
beaucoup de
langage et
beaucoup de
subjectivité.
D'où l'intérêt ici
d'en faire son
parti.*

*Correspondan-
ces possibles ? :
Représentation
de l'absence de
représentation*

¹ En caricature : « Tout au long de l'argumentation, nous avons dit ceci et cela. Nous n'avons pu dire les marginalités x et y du sujet, cela appartient à un autre travail. Nous devons maintenant clore le discours (bien qu'il aurait pu/dû se poursuivre). Nous cesserons bientôt d'écrire, mais gardons tout de même le dernier point Z en tête. Suivent des listages divers, puis la fin du livre. »

² Efforts exhaustifs et exubérants de latinismes des *index rerum* (thèmes, choses), *nominum* (noms propres), *verborum* (mots, termes, concepts), *fontium* (sources), *locorum* (références), *titulorum* (titres), *expurgatorius* ou *librorum prohibitorium* (textes ou livres « à l'index » !) ... Sources Web : <http://www.fromoldbooks.org/Wood-NuttallEncyclopaedia/i/indexexpurgatorius.html>, [http://www.histoiredudroit.fr/Documents/Corpus/Digeste%20-\(Index-Tables\).pdf](http://www.histoiredudroit.fr/Documents/Corpus/Digeste%20-(Index-Tables).pdf), et articles wikipédiens http://fr.wikipedia.org/wiki/Apparat_savant et http://en.wikipedia.org/wiki/Index_Librorum_Prohibitorium...

b., c.), grecques (A, B, Γ / α, β, γ), voire hébraïques (א, ב, ג), déclinaisons variables de typogrammes et de pictogrammes (astérisques, astérismes, fléchages, tildes, obèles, puces pleines ou vides, tirets longs ou courts, formes géométriques, cœurs floraux, bandeaux, filets, fleurons, culs-de-lampe, couillards, pieds-de-mouche et autres ✱, ✧, ○, ▲, ❖, ☛, ✧, ①...¹), blancs/espaces/tabulations/alinéas... ;

- enfin (à la fin, à tout prendre, après tout, au bout du compte, au dernier moment, bref, décidément, en conclusion, en définitive, en dernier lieu, en dernière analyse, en fin de compte, en somme, pour conclure, pour [en] finir, somme toute, tout bien considéré, tout bien pesé, tout bien réfléchi, tout compte fait, [toute] réflexion faite, ultimo) : l'incrémentation et la subdivision logique, extensible à l'infini ou presque, du tout en ses parties chiffrées. Quatre exemplarités ou contre-exemplarités :

❖ chez Claude Bremond², la « LOGIQUE DU RECIT³ » (corps général) peut devenir « 2. Les rôles narratifs principaux⁴ » peut devenir « II. L'agent⁵ » peut devenir « II.1. L'agent volontaire⁶ » peut devenir « II.1.2. L'agent volontaire en acte⁷ » peut devenir « II.1.2.1. Aspects passifs du rôle d'agent volontaire en acte⁸ » peut encore devenir « II.1.2.1.1. L'agent volontaire en acte, bénéficiaire de processus servant la tâche ou victime de processus la desservant⁹ » peut même devenir « II.1.2.1.1.1. L'agent volontaire en acte, bénéficiaire d'une amélioration ou d'une protection, victime d'une dégradation ou

de l'absence /
annoncer vouloir
accomplir / an-
noncer vouloir
dire penser pou-
voir accomplir /
(→ Partition
un) ...]

| *Brouillonno-*
logie | 1^{er} juin
2009 |
« My memory of
what happened
is not what hap-
pened. I am
struck by the fact
that what happe-
ned is more
conventional
than what I re-
membered. »

[Écrit pour
l'examen docto-
ral de synthèse,
l'extrait suivant
est une longue
réflexion sur le
texte et son
commentaire, en
gravitation au-
tour des deux
« Lectures » de
Cage, la
« Lecture on
Nothing » (analy-
sée) et la
« Lecture on
Something »
(citée et implici-
tée en marge).
Sans la marge,

¹ Sur tout ceci, voir les articles wikipédiens sur la « Ponctuation », la « Typographie », l'« Orthotypographie », etc.

² *Logique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973.

³ 350 pages.

⁴ 204 pages.

⁵ 67 pages.

⁶ 55 pages.

⁷ 17 pages.

⁸ 16 pages.

⁹ 16 pages.

d'une frustration¹ » ou encore « II.1.2.1.1.2. L'agent volontaire en acte, bénéficiaire d'un prestataire (améliorateur ou protecteur) ou victime d'un obstruteur (dégradateur ou frustrateur)² » ou même « II.1.2.1.1.3. Cas paradoxal³ : l'agent volontaire en acte, victime d'un processus servant la tâche ou bénéficiaire d'un processus la desservant⁴ »⁵ ;

- ❖ chez Hans-Georg Gadamer⁶, la « VERITE ET METHODE » (corps général qui sera aussi « *Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* ») se décline en « PREMIERE PARTIE » (« **DEGAGEMENT DE LA QUESTION DE LA VERITE : L'EXPERIENCE DE L'ART** »), puis en « I. » (« **DÉPASSEMENT DE LA SPHÈRE ESTHÉTIQUE** »), en « 1. » (« **Portée de la tradition humaniste pour les sciences de l'esprit** »), en « a) » et « b) » (« Le problème de

écartée pour des raisons de droits d'auteur (mais l'expression sonne faux lorsqu'appliquée à Cage...), le texte a été publié dans un volume sous la direction de Jean Bessière, Littératures d'aujourd'hui : contemporain, innovation, partages culturels, politique, théorie littéraire (Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de Littérature générale et

¹ 1 page.

² 1 page.

³ Le « cas paradoxal » trouve aussi sa numérotation, son intégration dans le splendide corps fonctionnalisé de l'organigramme.

⁴ 1 demi-page.

⁵ L'auteur emploie même tout au long de l'ouvrage un système baroquisant de diagrammes semés de flèches et d'accolades à trois ou quatre niveaux. La *Logique du récit* est une apologie de la cartographie méthodique du texte — texte théorique (le sien propre) ou fictionnel (l'impropre de l'autre analysé). Mais Bremond n'est pas complètement dupe de la paraphilie hyperorganigrammatique de son écriture, ou plutôt il en est *inquiété*. Il écrit en « Avant-propos » (*où d'autre aurait-il pu l'inscrire ?*) :

La seconde partie [de mon livre] traite des *rôles narratifs principaux*, considérés comme la charpente des événements du récit. Elle tente de répondre à un nœud de questions qu'on peut condenser dans l'interrogation suivante : est-il possible de décrire le réseau complet des options logiquement offertes à un narrateur, en un point quelconque de son récit, pour continuer l'histoire commencée ?

La démonstration de cette possibilité impose un mode d'exposition heurté, répétitif, peu propice à l'agrément d'une lecture cursive. Premier témoin de son travail, l'auteur a souvent fait lui-même cette expérience décevante : bien que chaque développement, pris isolément, ne présente aucune difficulté de lecture, le passage d'une hypothèse à l'autre, puis au sein de celle-ci, d'une à l'autre des sous-hypothèses qui la monnaient, requiert une attention soutenue si l'on ne veut pas perdre le fil. Nous avons néanmoins fini par prendre notre parti de cet inconvénient, le considérant comme inhérent à l'entreprise et pour ainsi dire comme l'une des lois du discours auquel notre projet nous voue. Révélé d'un labyrinthe d'itinéraires qui bifurquent et se recoupent incessamment, ce texte sur le récit ne peut avoir la fluidité d'un récit classique : il est construit à contre-récit, fait pour défaire le récit. Du reste, le lecteur qui négligera de suivre la construction dans tous ses méandres et se contentera de sondages ponctuels n'adoptera pas nécessairement une stratégie de déchiffrement incohérente : il manipulera le texte selon sa destination pratique, celle d'un outil, d'un répertoire de rôles faits pour être *consulté* plutôt que *lu*.

(Claude Bremond, *Logique du récit*, op. cit., p. 8.)

Ne pourrait-on pas relire cet extrait, partialement, ironiquement, parodiquement, et le surprendre en train de tracer en filigrane l'histoire secrète et coupable de l'organigrammaticalité logique, propre à tout récit théorique, à toute « logique du récit » ?

⁶ *Vérité et Méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, édition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1976, 1996.

la méthode », « Concepts directeurs de l'humanisme »), finalement en « α », « β », « γ »... (« Le concept de formation (*Bildung*) », « *Sensus communis* », « Jugement »...), finalement en paragraphes non titrés...¹ ;

- ❖ chez Wittgenstein, le *Tractatus*² emploie une numération presque aussi célèbre que l'ouvrage lui-même, mais dont on peine à trouver la pleine lisibilité ou rationalité³ : on y découvre non pas une consécutive arborescente de type « 1 » devenant « 1.1 » devenant « 1.1.1 » (...), mais une sorte de synchronicité anarchique : « 2 » devenant « 2.01 » puis « 2.02 » devenant éventuellement « 2.023 » devenant « 2.0233 » et jusqu'à « 2.02331 »... Rigoureuse « logique philosophique » ou préfiguration d'une « désorchestration rhizomatique » ? ;
- ❖ enfin, chez le Kant de la *Critique de la raison pure* (n'en lisons ici que sa très ratiocinante table des matières⁴), l'ordonnement des parties de discours fouille à peu près toutes les possibilités classiques de la numération et de la segmentation. Rien n'y est *pur*, rien n'y est *raison*, bien que partout on sente l'effort de *vraisemblance*. (Tout y est plutôt écriture, et élaboration de l'écriture. À plus forte raison.) Sur quoi « table » la *Critique* maîtresse de l'œuvre philosophique kantienne ? Comment s'organise son projet de signification et de « langagisation » du monde ? En plus de son matériel préfacier (avant-textuel) et infrapaginal (péritextuel)

comparée », 2011). Sans la marge toujours (la présente marge la supplée), je reproduis ce texte ici, sous une forme légèrement altérée et tronquée. On y trouvera une réflexion parallèle et avant-coureuse, « préfiguratrice » et « préambulaire » sans doute, au texte de gauche. Pour ma part, il m'est impossible de le relire de la même façon. Quelque chose s'est passé « entre ».]

LA REMISE EN
FORME DU
TEXTE.
OBSERVATIONS
PERFORMATIVES
AUTOUR D'UN
« DISCOURS SUR
RIEN » (JOHN
CAGE)

Amorces et
amarres : confu-
sion des pro-

¹ Il faut porter attention à la typographie employée : elle aussi sait se décliner en parties toujours plus fines et organiser le livre en successivité. Ses ressorts, comme on a vu, sont nombreux : PETITES et GRANDES MAJUSCULES, *italiques*, **gras**, corps s'amplifiant ou se rétrécissant...

² *Tractatus logico-philosophicus*, traduction, préambule et notes de Gilles-Gaston Granger, introduction de Bertrand Russell, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993.

³ Malgré une explication laconique de l'auteur dans la seule note en bas de page auctoriale de l'ouvrage : « * Les nombreux décimaux attachés à chaque proposition indiquent leur poids logique, leur importance dans mon exposition. Les propositions numérotées n.1, n.2, n.3, etc. sont des remarques à la proposition n ; les propositions numérotées n.m1, n.m2, etc. sont des remarques à la proposition n.m et ainsi de suite. » (*ibid.*, p. 33). Mais soyons francs : Wittgenstein tombe dans l'excès de systématisme, et son traité se désarticule autant qu'il articule ; dans notre langage : le *Tractatus* veut dire autant qu'il dit.

⁴ Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, traduction, présentation et notes par Alain Renaut, index analytique établi par Patrick Savidan, Paris, Aubier, rééd. GF Flammarion, 2006, p. 741-749.

particulièrement dense et ramifié, la table des matières de la *Critique* révèle une segmentation complexe, hétérogène, au moins un peu anarchique elle aussi. Dans celle de notre édition :

- une « INTRODUCTION » emploie une consécutivité de discours marquée par des chiffres romains (I., II., III., etc.). Mais cela se complique ;
- une première grande partie (« THÉORIE TRANSCENDANTALE DES ÉLÉMENTS », non numérotée dans mon édition) comprend l'essentiel du livre (environ cinq cents pages), et précède ce que, sur le plan strict de l'organigrammaticalité, on approche comme seconde partie (« THÉORIE TRANSCENDANTALE DE LA MÉTHODE », numérotée : « II. ») ;
- la première partie se décline, plus anarchiquement que systématiquement, en « DIVISIONS » (deux), en « LIVRES » (deux groupes de deux), en « CHAPITRES » (groupes de deux ou trois), en « sections » (de deux à neuf), en « § »¹ (vingt-sept en tout), en chiffres (1., 2., 3.), en lettres (A., B., C.), se chevauchant dans un ordre difficile, sinon arbitraire, et qui ménage même de ponctuels « Bilans », « Conclusions », « Avertissements », « APPENDICES » et « SOUS-TITRES DE CHAPITRES À LA TYPOGRAPHIE PLUS EMPHATIQUE QUE CELLE DES TITRES EUX-MÊMES »... Visiblement, en voulant faire œuvre de rationalisation, voire de purification du discours philosophique, la *Critique* fait aussi œuvre de dispersion et de dissémination textuelle ;
- la seconde partie, organigrammaticalement plus simple et quantitativement plus courte que la précédente,

*blématiques
textuelles et mé-
tatextuelles*

Le point initial de cette approche littéraire — mais non littérale — du texte « Lecture on Nothing » (1949) de John Cage est d'identifier, sans trop de violence théorique, le fonctionnement et l'économie d'une série de *paradoxes d'écriture*. Ceux-ci ne concernent pas seulement la mise en place par l'analyse d'une problématique strictement *interne*, interne à l'œuvre, qui ferait par exemple conclure à tel ou tel antagonisme ponctuel entre figures d'énoncés et instances d'énonciation, entre mécanismes d'affirmation et de négation du sens, entre thème *A* et thème *B*. Ces *paradoxes d'écriture* concernent aussi un mouvement global qui rejoint et implique le

¹ Typogramme pour « paragraphe(s) ». Voir l'article wikipédien http://en.wikipedia.org/wiki/Section_sign. — Note dans la note : On rencontre aussi « §§ » pour signifier le pluriel, sur le modèle de l'ancien « pp. » pour « pages » (voir les formes vieilles « MM. » pour « Messieurs », « FF. » pour « Frères », « PP. » pour « Pères », « RR. PP. » pour « Révérends Pères »... curieux redoublements.).

abandonne « DIVISIONS », « LIVRES » et même « § », pour ne garder que « CHAPITRES » (quatre), « *sections* » (sept en tout) et quelques chiffres.

Ce qu'on a souhaité nommer, définir et finalement exemplifier par le concept d'« organigrammaticalité », c'est donc la pratique par la textualité-objet d'un *arraisonnement de la textualité* et d'une *rationalisation du discours*, ayant pour objectif de conforter celui-ci dans sa visée du dire : signification, lisibilité, intelligibilité (*pleines, suivies*). Le principe hiérarchique d'une organigrammaticalité participe activement à la formation et à la consécration historico-idéologique du « livre » et de l'« œuvre littéraire » (créative ou explicative, fictive ou théorique). Résumons : organigrammaticalité et ortho-organigrammaticalité supposent minimalement :

- l'emploi méticuleux d'un balisage typographique (pictographique, lettré, chiffré, ou un mélange de tout cela) qui sectionne et partitionne le texte, qui le constitue en discours *compréhensif dans et par sa successivité* ; le balisage permet des logisations comme le listage, l'incrémentation, la déclinaison, l'arborescence logique... ;
- la rédaction d'un péri-texte qui encadre le discours, le présente et le représente, en l'introduisant (introductions, avant-propos, avertissements et préfaces), le bordant (notes infrapaginales, figures et illustrations, marginalités indigènes) et le concluant (conclusions et postfaces, bibliographies, index et tables) de façon méthodique ;
- enfin (surtout ?), la « fractionnalisation »¹ (tout devenant parties) de l'« énoncé théorique » : parler de « A », thématiquement, ensuite de « B », puis de « C », conclure par « D ». Éléments du discours triés par ordres d'importance et de logicité : succession lisible et

commentaire critique lui-même. En effet, avec le texte de Cage, le geste théorique prend un *risque* (risque *pratique*, cette fois) qui le fait habiter le paradoxe, en toute conscience ou toute inconscience, et qui complexifie jusqu'à l'inextricable ses prétentions habituelles à l'isolement de son corpus. Car le geste et la possibilité du discours théorique (critique, spéculatif, méta-textuel...) se sont traditionnellement érigés sur ce refoulement, ou encore sur cette absorption des éventualités paralysantes de son *paradoxe à lui*, à savoir le rapport intéressé et participatif qu'il tissait sans le dire avec le corpus qu'il isolait et dont il se considérait le simple observateur, distancié, extérieur, voire objectif. S'il lui était toujours permis et possible de décrire les

¹ Et non « fractalisation », par laquelle on ne trouverait toujours que la partition de parties supplémentaires, encore « incomplètes ».

intelligible (« naturelle ») de priorités, secondarités, tiercéités, etc. / de premièretés, deuxièmeetés, troisièmeetés, etc.

Le principe hiérarchique ou organigrammatique de la textualité-objet peut donc être perçu comme un « encagement du texte » au moyen d'un « encagement du discours » — comme les principes de syntaxie et de grammaticalité avaient représenté plus haut un encagement du *texte* au moyen d'un encagement de la *langue*. La structure arborescente de l'organigrammaticalité, c'est entre autres celle décrite par le couple d'écrivains Deleuze+Guattari dans l'« Introduction : Rhizome » de *Mille Plateaux*. Il est opportun de citer l'extrait qui en fait l'exposition — exposition excentrée et anarchique, résolument langagière, comme cela est requis en pareille situation où l'autoréflexivité semble partout « menacer » le propos :

Un premier type de livre, c'est le livre-racine. L'arbre est déjà l'image du monde, ou bien la racine est l'image de l'arbre-monde. C'est le livre classique, comme belle intériorité organique, signifiante et subjective (les strates du livre). [...] La loi du livre, c'est celle de la réflexion, le Un qui devient deux. [...] le livre comme réalité spirituelle, l'Arbre ou la Racine en tant qu'image, ne cesse de développer la loi de l'Un qui devient deux, puis deux qui deviennent quatre¹...

Le livresque, c'est donc en bonne partie la déclinaison organigrammatique d'un discours, ou du moins la possibilité de cette arborescence. L'accroissement par embranchement et enchâssement de la complexité (ajouts de branches et de ramures successives au discours thétique,

paradoxes locaux de son objet d'étude (les conflits internes de l'œuvre, les affrontements thématiques entre figures, l'« hétérogène » du texte, etc.), et qu'il l'a fait souvent avec énormément d'acuité, il ignorait en revanche la contamination de l'objet lu à l'intérieur de son écriture personnelle. Nous voudrions dire : la lecture théorique typique et canonique, rigoureuse et productive, c'est celle dont la possibilité expressive repose sur un transfert de ses paradoxes d'écriture personnels sur la scène locale du texte de corpus. Dans le méta-texte ordinaire, les procès d'« intertextua-

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, op. cit., p. 11. — *M a r g i n a l i t é* : Il y a des années, j'ai brouillonné des cryptogrammes dans la marge de cet extrait, de drôles de séries chiffrées. Je souhaiterais citer ici ces annotations, sans ordre autre que subjectif (mais peut-on vraiment citer une écriture manuscrite sans la dénaturer, sans en faire du typographique ? et quel est le sens des guillemets plus bas ? conduisent-ils à une « autofiction théorique » ? est-ce le sens d'une « brouillonologie » ?) : « 1 < 1 et 1 < 1 et 1 et 1 et 1 ; 1, 1', 1''... ; 1 ≠ 2 ≠ 4... ; 1 < 1' < 1''... » (marge inférieure), « 1 < 2 < 4... » (marge intérieure), « S = s/s' » (marge extérieure, approximation de l'équation sémiologique Signe = signifié/signifiant... où est-ce le contraire ?). Des notes en mots aussi : la série « Racine, racelle, rhizome », soulignée, la note « cf. la Biblio. de Babel », en marge, l'injonction « la litt. ≠ l'idéologie », l'indication « glossaire : » (qu'y a-t-il dans ce deux-points, suivi de rien d'autre ?), qui précède les mots imprimés *multiplicités, lignes, strates, segmentarités, lignes de fuite, intensités, agencements machiniques, corps sans organes, plan de consistance, unités de mesure* (*ibid.*, p. 10-11), et le simple connecteur « et : » (encore le deux-points), esseulé, insistant pour la connexion d'un passage avec la thèse générale défendue. L'annotation est une manière de diagramme mental : je me reconnais et ne me reconnais plus.

thématique et stylistique de l'« Un ») est aussi la marque du vieux système arboricole. Livres-racines évoluent logiquement en « systèmes-radicelles » :

Le système-radicelle, ou racine fasciculée, est la seconde figure du livre, dont notre modernité se réclame volontiers¹. Cette fois, la racine principale a avorté, ou se détruit vers son extrémité ; vient se greffer sur elle une multiplicité immédiate et quelconque de racines secondaires qui prennent un grand développement. Cette fois, la réalité naturelle apparaît dans l'avortement de la racine principale, mais son unité n'en subsiste pas moins comme passée ou à venir, comme possible².

Les auteurs en viennent immédiatement à se méfier du pli et de la dimensionnalité, pourtant explorés plus tard avec enthousiasme³ :

Et on doit se demander si la réalité spirituelle et réfléchie ne compense pas cet état de choses en manifestant à son tour l'exigence d'une unité secrète encore plus compréhensible, ou d'une totalité plus extensive. Soit la méthode du *cut-up* de Burroughs : le pliage d'un texte sur l'autre, constitutif de racines multiples et même adventices (on dirait une bouture) implique une dimension supplémentaire à celle des textes considérés. C'est dans cette dimension supplémentaire du pliage que l'unité continue son travail spirituel. C'est en ce sens que l'œuvre la plus résolument parcellaire peut être aussi bien présentée comme l'Œuvre totale ou le Grand Opus⁴.

« *Cut-ups* » de Burroughs et collages intertextuels de Cage peuvent-ils être rapprochés, dans le cadre de la critique deleuzio-guattarienne de l'arborescence ? Forment-ils à leur tour « Œuvre totale » et « Grand Opus », grandioisement majuscules ? On pourrait le prétendre. Sans doute faut-il, toutefois, distinguer pratique de l'écriture et consécration apostériorique d'une œuvre : le projet éditorial attaque souvent les éventuelles « contre-ortho-organigrammaticalités » en les redressant/corrigant/réalignant dans l'espace orthographique du livre.

lité » ou d'« auto-référentialité », par exemple (et comme nous en ferons nous-mêmes plus loin à propos du texte « à l'étude »), ne sont lisibles qu'en cela qu'ils agissent l'autre texte, le texte analysé. Participativité et circularité y peuvent bien être des mécaniques « complexes » et « polyphoniques », soit, mais elles restent strictement *internes* au texte-autre et se gardent de contaminer cet autre texte qu'est le commentaire, texte-« moi » de la non-participation et de la non-circulation. Typiquement, la contamination réciproque des textes et des métatextes entre eux est une démarche identitaire littéralement « hors de question ». Que cette occultation se maintienne, il

¹ Deleuze et/ou Guattari visent-ils des corpus, des auteurs, des traditions en particulier ici ?

² *Ibid.*, p. 12.

³ Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1988. Voir également le texte « Deleuze. Une philosophie de l'événement » de François Zourabichvili, in François Zourabichvili, Anne Sauvagnargues et Paola Marrati, *La philosophie de Deleuze*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige Manuels », 2004.

⁴ *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, op. cit., p. 12. — Mon annotation en marge, tracée il y a des années, inscrit un prémonitoire « Cage ? »... !

3 prime. Texte « de Cage » : processus de déhiérarchisation et d'émiettement du texte

La textualité cagienne¹ a bien conscience des impératifs hiérarchiques et organigrammatiques du texte ordinaire : aussi s'emploie-t-elle à travailler ailleurs. Les textes de Cage, en aval comme en amont, tant sur le plan de la composition (rendue aléatoire) que de la lecture (rendue hasardeuse), proposent un fond et une forme qui désarticulent l'élocution, désorganisent le discours, dématérialisent le corps du récit, désinvestissent la rigueur « thétique ». On chercherait en vain chez Cage la démonstrativité et l'hypothéticodéductivité des thèses livresques habituelles — et les ouvrages de fiction ont eux aussi des thèses à défendre, ne serait-ce que du fait de leur appui sur un récit, une narration, une division par chapitres... La textualité cagienne, celle d'« Empty Words », de « 62 Mesostics re Merce Cunningham », de « Talk I » (*A Year from Monday*), du long mésostiche « Anarchy »², fonctionne par émiettement et éparpillement de signes³, par dispersion de bribes de textes, par une aléation généralisée du sens. C'est à juste titre que, suivant nos repères (et repaires) philosophico-littéraires souvent invoqués ici, on peut rapprocher l'esthétique littéraire cagienne d'une « rhizomatisation » et « nomadisation » (copule « Deleuze+Guattari »), d'une « dissémination » et « différenciation » (locus [solus] « Derrida ») du texte ordinaire et de la textualité traditionnelle. Un peu comme dans les parties précédentes, la réponse cagienne à l'ortho-organigrammaticalité (conçue comme fausse arborescence et fausse organicité textuelle, comme texte-œuvre et texte-livre) est une pratique réflexive de la *dysorganigrammaticalité* et de ses corollaires néologiques :

semble en aller de la viabilité et de la significativité, voire de la lisibilité du régime littéraire et de l'économie générale des textes. Or, c'est précisément cette posture-là que la textualité proposée par Cage refuse et dépersonnalise.

Le métatexte « cagien », lui, commande de prendre le paradoxe (« inter-textuel », « auto-référentiel », « productif/expressif »...) avec soi. C'est en quelque sorte la nouvelle productivité qu'il propose, la nouvelle lecture à laquelle il initie la catégorie littéraire.

La présente étude poursuit donc un objectif « global », qui est de saisir l'opportunité théorique fournie par l'œuvre littéraire de Cage afin de réarticu-

¹ ... est-ce aussi une « sexualité » ? Nous avons glissé quelque part plus haut qu'on souhaitait cette friction désirante entre les ambiguïtés et proximités consonantiques /t/s, et il faut le redire sans gêne : « textualité » et « sexualité » s'attachent, s'accouplent, copulent. Le silence de Cage sur son homosexualité est à évacuer de notre histoire. Et le principe hiérarchique est aussi à extraire de la textualité-sexualité.

² John Cage, *Anarchy. New York City—January 1988*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1988. Mésostiche en vingt « parties ».

³ Étymologie plaisante d'« éparpiller » : « probablement du latin populaire *disparpaliare*, du croisement du latin classique *palea*, “paille”, et de la locution *dispare palare*, “répandre ça et là”. » (*Nouveau Petit Robert*). Le *Dictionnaire historique* ajoute : « “répartir (*palare*) inégalement (*dispare*) ” », « “disperser comme la paille sur l'aire” ». À comparer avec l'espagnol *desparpajar*, « bavarder sans suite ».

désordonnance, désordinalité, désorganisation, insubordination, déviance, « dysarchie » et anarchie, excrémentation (plutôt qu'incrémentation)... Pas plus qu'il n'y a d'« ordre de pensée », il n'y a pas d'« ordre du discours »¹, venu assurer la lisibilité et l'intelligibilité naturelle d'une langue, d'une thèse, d'un renseignement sur le monde. Le texte est pure « expressivité » (à condition d'ajouter : l'expressivité la plus métissée et la plus polyphonique et *impure*, justement, que l'on puisse reconnaître) et n'est jamais pure « productivité » (c'est-à-dire : le tout se déclinant en parties, les parties formant la synthèse d'un tout, tout cela *renseignant* et *informant*, sans vacillement linguistique ni aveu de vulnérabilité). Le projet d'écriture, à même son arraisonnement par l'unithématicité, l'organigrammaticalité, etc., avoue sa peine à bien dire et à bien écrire. Il voudrait *seulement* dire, mais il n'arrive *seulement* qu'à montrer qu'il veut dire.

L'intertextualité et les nouveaux formalismes « typoétiques »² proposés par Cage « déhiérarchisent » le texte stable, organisé et méthodique de l'arborescence organigrammatique. Mais est-ce à dire qu'il se désintéresse de toute structure, de toute méthode et de tout protocole ? Fait-il l'économie, en fin de compte, d'une réelle « composition » (pour ne garder que des « décompositions » : bribes, fragments, morceaux, particules, « texticules »...) ? Non, de toute évidence. La pratique cagienne de l'écriture développe une méticulosité indéniable quant à son ordonnancement et à sa structure compositionnelle : numération des parties et des partitions, contraintes de temps et de jeu, sélection orientée du « matériel source »... tous les aspects de la performance semblent parfois réglés chez Cage. Mais s'agit-il bien d'une autre forme de contrainte textuelle, et de l'application d'un pouvoir auctorial ? Citons à nouveau l'*introductory text* de la « Lecture on Nothing » pour nous

ler la pratique du commentaire « métatextuel », suivant un impératif performatif et expressif d'écriture, et donc de proposer la possibilité d'une communication plus authentique entre le commentaire citant et le corpus cité. C'est cette perspective générale que nous avons ailleurs [où ?] proposé de rendre par une triple formule méthodologique, qui servait à la fois de point initial de la réflexion et de repère (ou de « repaire ») heuristique. La voici :
 — *Pas de texte sans métatexte* (sans origine ni destination stables, le texte est un mouvement continué qui, plus ou moins, engendre et s'engendre dans de multiples textualités alternatives) ;
 — *Pas de métatexte qui ne soit simple texte*

¹ Réminiscence foucaldienne : *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, coll. « blanche » (« NRF »), 1971.

² Sur la « typoésie », voir entre autres le travail du poète concret Jérôme Peignot (*Typoésie*, 2005, *Typoèmes. Poésie visuelle*, 2004), en plus des travaux connus de Richard Kostelanetz (*Wordworks: Poems Selected and New*), Paul-Marie Lapointe (*écRituREs*), Joan Retallack (*A F T E R R I M A G E S*), Henri Chopin, Edwin Morgan, E. E. Cummings...

rappeler le ton quelque peu procédural (mais pas procédurier), discipliné (mais pas disciplinaire), caractéristique des avant-textes de Cage :

[...] *There are four measures in each line and twelve lines in each unit of the rhythmic structure. There are forty-eight such units, each having forty-eight measures. The whole is divided into five large parts, in the proportion 7, 6, 14, 14, 7. The forty-eight measures of each unit are likewise so divided. The text is printed in four columns to facilitate a rhythmic reading. Each line is to be read across the page from left to right, not down the columns in sequence. This should not be done in an artificial manner (which might result from an attempt to be too strictly faithful to the position of the words on the page), but with the rubato which one uses in everyday speech*¹.

Le ton est précis et appliqué, presque sans coloration. On y trouve des injonctions d'usage, des conseils de lecture, des explications quant à l'archéologie de la composition... Le texte est déictique et indicatif : la « Lecture » semble réglée au quart de tour. Toutefois, ce règlement de la pratique cagienne de l'écriture est fondamentalement *arbitraire* et *inorienté*. Il s'évade et s'évide de toute logicisation préalable et de toute organisation motivée de sa matière. Il vise à peine un « contenu », ou ce qu'on entend ordinairement par là, soit la capacité du texte à « parler pour dire » (dire quelque chose de signifiant et de significatif), à rendre le monde, à « traduire » une parcelle sélective de réalité. Aucune justification *thétique* dans la succession « 7, 6, 14, 14, 7 », uniquement le libre jeu d'une décision aléatoire, le résultat d'une question non motivée, posée à la banque de réponses qu'est le Yi King (ici : « Combien de partitions pour ce texte ? »). La tâche littéraire de Cage s'éloigne consciemment de la vision implicite de la composition : fournir les bonnes réponses aux bonnes questions, employer la bonne méthode selon le bon contexte, lier la bonne voie et la bonne voix... mener et conduire le discours pour faire signifier, pour « susciter » le monde. En revanche, Cage insiste chaque fois sur l'importance de cette dialectique nouvelle de la *contingence* : choix de la question — acceptation de la réponse (« the shifting of my responsibility

(le commentaire métatextuel, dont une des identités fortes est sa capacité à citer son altérité, n'est pas fondamentalement différent de ses textes-« sources », dont il calque silencieusement le potentiel expressif ; il en respecte au contraire toutes les modalités de sens et de signification) ; — *Pas de texte sur Cage qui ne fasse avec Cage* (le commentaire métatextuel, ayant sélectionné un corpus d'étude censé l'animer, ne peut parvenir à aucune explication authentiquement communicante s'il fait l'économie tacite ou déclarée de sa propre écriture, s'il exclue sa propre identité textuelle de l'altérité qu'il cherche à rejoindre ; tout métatexte est impliqué avec le texte qui l'intéresse dans une scène d'écriture qui les affecte et les modélise tous deux).

¹ *Silence: Lectures and Writings*, op. cit., p. 109.

from the making of choices to that of asking questions¹ », formule-leitmotiv). D'où ce constant recours aux mécanismes aléatoires de composition/recomposition/décomposition/transposition/... (on n'a plus à choisir entre les différentes modalités du *processus*) pour perplexifier les habituelles attentes autoriales ou lectorielles, et expérimenter le surgissement de réponses complètement nouvelles (littéralement inouïes). Cette restriction de la tâche compositrice à la discipline du questionnement, et cette confiance accordée aux réponses fournies par l'aléation (qui exclue une architecture de la réflexion *a priori*), Cage l'exprime souvent dans ses entrevues, comme ici en réponse à une question de Joan Retallack² :

JR: Do you think that being able to envision, either in the visual art or the music, what will happen in advance is in effect having more control? Having more control over the product?

JC: If you use, as I do, chance operations, you don't have control except in the way of designing the questions which you ask. That you *can* control. I mean you can decide to ask certain questions and not others. But if you use chance operations, you have no control over the answers, except the limits within which they operate³.

L'aléation de la composition et le déplacement théorétique de la forme « *promulgation de réponses* → *attribution de questions* » impliquent donc une perte de contrôle, un *désinvestissement de l'ego artistique* — une attitude étonnante et plutôt rare, qui commande un autre aspect important de la pratique cagienne : la dépersonnalisation de l'œuvre. Quelques formules, encore une fois, illustrent répétitivement cette ambition distantiatrice : « I don't want my work to be an exposure of my feelings⁴ », « freeing the ego from its taste and memories, its concern for profit and

Ces trois lignes de conduite ou « hypothèses » [mais ce terme doit être critiqué] font l'objet de développements divers ici, mais commandent une analyse plus substantielle, à laquelle la rédaction d'un projet autrement ambitieux [voir à gauche] s'attachera et qui ne peut s'opérationnaliser complètement en ces pages. C'est pourquoi le présent texte poursuit également un objectif « local », centré sur l'observation du texte « Lecture on Nothing » (présenté pour la première fois en 1949, publié en 1959, puis en 1961 dans le recueil *Silence: Lectures and Writings*) de John Cage, et qui est de montrer comment celui-ci s'appuie sur la concomitance et

¹ Bill Womack (intervieweur), « The Music of Contingency: An Interview », in *Zero*, n° 3, 1979, cité in Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, op. cit., p. 45.

² Mais la forme « entrevue » (où questions et réponses sont nécessairement orientées) est-elle une dérivation acceptable de la pratique artistique cagienne ? On a vu qu'il est arrivé à Cage de transformer la diachronie question-réponse en jeu pragmatique aléatoire : l'« Afternote » de la « Lecture on Nothing » proposait six réponses... à six questions encore inconnues.

³ Joan Retallack in conversation with John Cage, *MUSIC AGE: Cage Muses on Words, Art, and Music*, op. cit., p. 124.

⁴ « Art Is Either a Complaint or Do Something Else » (emprunt intertextuel de Jasper Johns : Mark Rosenthal, *Jasper Johns Work Since 1974*, Philadelphia Museum of Art, 1988), in *ibid.*, p. 4.

power¹ », « silencing the ego so that the rest of the world has a chance to enter into the ego's own experience whether that be outside or inside² », etc. La dépersonnalisation, ou « déségotisation », engage aussi à revoir la hiérarchie artiste → public, auteur → lecteur, et donne un nouveau sens à l'« activité » de communication. En entrevue, rétrospectivement (et ce qui vaut pour la composition musicale vaut aussi pour l'écriture) : « I saw art not as something that consisted of a communication from the artist to an audience but rather as an activity of sounds in which the artist found a way to let the sounds be themselves³ ». Il faut donc se méfier de la conséquence auctoriale et hiérarchisante de la « communication artistique », et privilégier l'activité en soi : l'apprentissage, la révélation, la nouveauté qu'elle nous procure. L'apriori compositionnel cagien contourne le prestige de l'individu créateur et la « rassurance logicisante » de l'élaboration organigrammatique, qui toujours souhaiterait voir l'œuvre s'opérationnaliser en parties orientées, en points incrémentiels, en numérations cohésives et compréhensives. C'est bien l'adoption des mécanismes aléatoires qui permet ce changement de pivot, mais aussi (voyons-le bien) une prise en compte authentique de la textualité elle-même, du libre jeu de ses lignes de fuite, de sa signifiante et de sa capacité autoréflexive à « parler d'elle-même » (aux deux sens de cette expression : autoréférentialité et autonomie).

Comme exemple de « déhiérarchisation » du texte et de contournement des pratiques organigrammatiques observées plus tôt (segmentations, incrémentations, orientations thétiqes du discours...), on peut citer le texte « Sixty Answers to Thirty-Three Questions from Daniel Charles » du recueil un peu marginal *For the Birds*⁴ (1981). D'une

cooccurrence de postures textuelles oppositionnelles quant à son fonctionnement, quant à la possibilité de son écriture. L'effort de Cage (et qui est aussi le nôtre, transporté à l'échelle du commentaire) est entre autres dans ce texte de réunir les tensions contrastantes qui permettent à l'écriture de se mouvoir, tensions liées au « sujet », à l'« énonciation », à la « méthode », non pas tant pour défendre la légitimité première de l'une ou de l'autre, mais pour les rendre effectives et agissantes dans le langage. La « Lecture on Nothing » a toutes les allures théâtrales et déictiques d'une *performance* — un entourage notionnel que nous invoquons souvent —, au cours de laquelle c'est la

¹ « Preface to "Lecture on the Weather" », in *Empty Words: Writings '73-'78*, op. cit., p. 5.

² *Ibid.*

³ Bill Womack (intervieweur), « The Music of Contingency: An Interview », op. cit., cité dans Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, op. cit., p. 44.

⁴ « For the birds » (locution idiomatique) : sans importance ou valeur réelle ; dérisoire, insignifiant. *This piece of legislation is for the birds. This gettin' up at 5 o'clock is something for the birds.* (Sources : Wiktionary et logiciel *Dictionnaire*) — Cage, dans l'introduction du recueil : « When I was asked to suggest a catchy title, I said: Call it *Pour Les Oiseaux* [note : la première édition de l'ouvrage était française, bien que la traduction y était

douzaine de pages, le texte représente une rhizomatisation et dissémination avancée de l'orthotypographie traditionnelle, ce qui le rend ici presque incitable, sauf travail important d'éditique. À trente-trois questions de Daniel Charles employant une disposition typographique régulière (quant à la police, au corps, à l'alignement et aux marges), Cage « répond » de manière complètement désordonnée (les bonnes réponses ne succèdent pas aux bonnes questions) et dans une typographie presque chaque fois nouvelle, *néologique* (car elle semble s'inventer et se configurer elle-même, suivant la teneur des réponses). Les réponses de Cage se retournent et se détournent, contournent, tombent à la renverse, font révolution ou rotation, se redressent, se désalignent, soudainement s'horizontalisent alors qu'elles se verticalisaient ou se diagonalisaient ; elles crient (corps **gras**) ou chuchotent (corps minuscules), se donnent du courage et s'exponentient (^{PROCLAMATION}), ou désespèrent et s'indigent (^{murmur}) ; elles affichent parfois de la confiance (« **There are many ways to change your mind. But certainly not by asking why. Once changed, mind includes itself.**¹ »), ou reviennent à la vulnérabilité et à la modestie (« *I don't have the slightest idea how it happens.*² »). La réponse cagienne n'a ni précédence ni préséance sur la question de Charles³. Elle surgit *inorientée* dans l'espace de la page : on ne l'attendait pas (on ne l'attendait pas *telle*, sous cette forme et cette orthogonalité-là). Le texte « Sixty Answers to Thirty-Three Questions » constitue une parodie de l'effort structurant de l'entrevue, de la succession usée « questions-réponses ». Il en bouscule l'ordination normale et rend caducs les rapports de pouvoirs implicites qui auraient pu y régner. On n'y trouve plus la successivité

forme langagière qui se joue, avec ses alternances de rigueur et de désinvolture, de signification et de phatisme, d'orthographie et d'asyntaxie, d'autorité et de dessaisissement.

Les multiples couplages anti-thétiques que rend le texte, souvent en présentant lui-même l'aporie de leur rencontre (comme dans le cas typique de l'autoréférentialité), ne consolident pas la monstration d'un binarisme paralysateur qui « dissoudrait » le texte, mais favorisent plutôt une intégration des tensions diverses qui, de façon complexe et presque chaque fois singulière, impriment un sens au texte. C'est donc un examen de ce constat d'intégration et

déjà un peu partout présente. Le recueil anglais est bien la traduction d'une traduction, ce qui n'est pas pour déplaire à Cage.]. Though Pierre Belfond [l'éditeur français] accepted this, he asked me somewhat nervously after the publication of the book whether my title was merely a joke. I said: No. I am for the birds, not for the cages in which people sometimes place them. » (« An Introduction by John Cage », in John Cage in conversation with Daniel Charles, *For the Birds*, Boston, London, Marion Boyars, 1981, 1995, p. 11.) Cette déclaration est en partie à l'origine de notre schéma oppositionnel « encagement du texte » / « sortie de cage », « caging » / « uncaging » : transformer le nom propre Cage en nom commun (émajusculation, substantivation, désinvestissement des structures onomastiques et autoriales de pouvoir).

¹ « Sixty Answers to Thirty-Three Questions from Daniel Charles », in *ibid.*, p. 20.

² *Ibid.*, p. 21.

³ « Charles » ? Lequel ?

($a \rightarrow b \rightarrow \dots$), la numérabilité (*I, II, III, ...*), la divisibilité organigrammatique (l'1 devenant 1.1 devenant 1.1.1...), la causalité-effectivité attendue dans pareil espace topographique et communicatif.

Le texte « Talk I » (1965 pour sa performance, 1969 pour sa publication) du recueil *A Year from Monday*, malgré sa numérotation rudimentaire (sans doute un peu pastichisante), est un autre exemple pratique d'anarchie textuelle, et donc de « dysorganigrammaticalité ». Directement issue d'une performance alliant littérature, musicalité et théâtralité (David Tudor, Gordon Mumma, Robert Ashley et Robert Rauschenberg y étaient présents), « Talk I » aligne et désaligne 124 « thèmes »¹, en un chaos typographique digne de l'exemple précédent. S'y bousculent : titres de pièces (*Variations V, Solo for Piano...*), noms d'artistes (Jasper Johns, Duchamp, Bob Rauschenberg...), simples locutions ou expressions (« Raising money », « Performing on subway platforms »...), associations d'idées utilisant la barre oblique² (« Suzuki/structure of mind », « 100 m.p.h./David Tudor's remark », « Judgment/curiosity »...), de petits mots (« Trees », « TV », « Teaching », « Diary »...), des citations ou autocitations (“One thing leads to another”, “More like a cookie”)... L'effort compositionnel si courant d'uniformisation thématique, stylistique et hiérarchique y est quasiment absent : la consultation de « Talk I » est un *Skim through*, plutôt qu'un *Writing through*, une allée et venue lectorielle, un parcours et un feuillettement de l'espace typographique. Elle induit, comme souvent chez Cage, une lecture résolument superficielle, transversale, sélective, *diagonale*. Elle n'empêche pas la concentration et l'« esprit de sérieux », mais les diffuse et les dissémine. Curieusement, le désordre a parfois une origine ordonnée, comme l'arrangement des chaises d'une salle. Éclaircissement de la dispersion typographique utilisée pour « Talk I » : « At the suggestion of Andrea Chiyo, film-maker, my lists are not printed in columns or rows but are scattered on the following pages, somewhat as we

d'interactivité textuelles que nous proposerons d'abord.

Enfin, en un petit nombre de pages [*de marges*], ce texte s'efforce d'agir les hypothèses d'écriture qu'il nomme, par analyse, à propos de l'inter-textualité des textes et des métatextes entre eux. En problématisant les mécanismes distanciateurs dont use la critique traditionnelle à l'égard de son référentiel bibliographique (ses sources citables) et notionnel (ses concepts, ses grilles d'évaluation), le métatexte qui nécessairement s'organise ici tend vers une performance de lui-même, vers une esquisse de phénoménologie vivante, douée d'un fort souci d'autoréflexivité et d'inter-textualité. [*Deux ans plus tard, cet objectif s'est maintenu.*] Une des finalités de ce travail est en

¹ Cage, dans sa fidélité au Yi King, visait 128 (64 + 64).

² Non au sens d'un « *versus* », ailleurs utilisé (« Writing vs. music »), mais d'un « et aussi », « et en particulier ».

had arranged the chairs in Ann Arbor [Michigan]¹ ». Cette décision explique la survenue, au milieu du texte, d'un passage en trois colonnes presque parfaitement alignées : au milieu d'une telle mêlée, c'est bien l'ordre qui semble désordonné, *out of place*, « hors de sa propre place ou de sa place propre ».

Pour conclure sur la déhiérarchisation et sur la dysorganigrammaticalité cagienne, réaffirmons son caractère à la fois rhizomatique, nomade (Deleuze/Guattari), et disséminant, différenciel (Derrida). Les textes de Cage embrassent la série de principes rhizomatiques, « caractères approximatifs », listés par Deleuze et Guattari² — qu'il convient, comme un peu auparavant, de relister ici *au sein d'une successivité et ortho-organigrammaticalité des plus ironiques* :

- « 1° et 2° », « Principes de connexion et d'hétérogénéité » : « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. C'est très différent de l'arbre ou de la racine qui fixent un point, un ordre. », « Un rhizome ne cesserait de connecter des chaînons sémiotiques, des organisations de pouvoir, des occurrences renvoyant aux arts, aux sciences, aux luttes sociales. [...] La langue est, selon une formule de Weinreich³, “une réalité essentiellement hétérogène”⁴. » [« Writing for the Fourth Time through Finnegans Wake », « Anarchy »] ;
- « 3° », « Principe de multiplicité » : « Les multiplicités sont rhizomatiques, et dénoncent les pseudo-multiplicités arborescentes. Pas d'unité qui serve de pivot dans l'objet, ni qui se divise dans le sujet. Pas d'unité ne serait-ce que pour avorter dans l'objet, et pour “revenir” dans le sujet. », « Un agencement est précisément cette croissance des dimensions dans une multiplicité

effet de suggérer les moyens d'un commentaire critique (académique, universitaire, le plus souvent) qui articule sa productivité et sa significativité autrement que par une distanciation et une objectivation classiques. En utilisant des aspects performatifs et expressifs de sa propre écriture pour aborder les altérités textuelles qui motivent, dès le départ, ses impulsions d'analyse, le métatexte peut parvenir à une tâche interprétative et compréhensive double : s'adresser premièrement à une textualité locale, celle de Cage par exemple, et, travaillant avec elle, proposer plus ou moins simultanément une lecture de son propre fonctionnement. Ainsi, le métatexte critique peut s'appuyer sur la créativité de sa propre

¹ « Talk I » (introductory text), in *A Year from Monday*, op. cit., p. 141.

² « Introduction : Rhizome », in *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, op. cit., entre les pages 13 et 22.

³ Uriel Weinreich (1926-1967), linguiste américain, né en Union soviétique. Auteur d'un dictionnaire anglais-yiddish et d'une réflexion sur la dialectologie et le bilinguisme.

⁴ Notons l'oxymore (intentionnelle ?) : « essentiellement hétérogène ».

qui change nécessairement de nature à mesure qu'elle augmente ses connexions. Il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. », « L'idéal d'un livre serait d'étaler toute chose sur un tel plan d'extériorité, sur une seule page, sur une même plage : événements vécus, déterminations historiques, concepts pensés, individus, groupes et formations sociales. » [« Talk I », « Sixty Answers to Thirty-Three Questions from Daniel Charles »] ;


- « 4° », « Principe de rupture asignifiante » : « contre les coupures trop significatives qui séparent les structures, ou en traversent une. Un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes. », « [...] abandonner le vieux modèle de l'arbre et de la descendance. », « Le rhizome est une antigénéalogie. » [« Art Is Either a Complaint or Do Something Else »] ;
- « 5° et 6° », « Principes de cartographie et de décalcomanie », « un rhizome n'est justiciable d'aucun modèle structural ou génératif. Il est étranger à toute idée d'axe générique, comme de structure profonde. », « Une carte a des entrées multiples, contrairement au calque qui revient toujours "au même". Une carte est affaire de performance, tandis que le calque renvoie toujours à une "compétence" prétendue¹. », « [À l'inverse de la psychanalyse freudienne et post-freudienne,] la schizo-analyse refuse toute idée de fatalité décalquée, quel que soit le nom qu'on lui donne, divine, anagogique, historique, économique, structurale, héréditaire ou syntagmatique². » [« Empty Words », « 62 Mesostics re Merce Cunningham »].

Le texte « rhizomatique », « nomade », celui de Cage ou celui de Deleuze/Guattari, c'est aussi celui qui conteste la possibilité de l'origine,

écriture pour rejoindre son *alter ego* textuel, sans faire subir à celui-ci une série de refoulements idéologiques censés autoriser la rationalité de son discours, de sa langue, et la légitimité de ses conclusions.

C'est, pour le dire déjà, à une « expressivité (retrouvée, réaffirmée) » du commentaire critique que le présent projet tente d'introduire — nécessairement en la mettant soi-même à l'épreuve.

Le texte de Cage. « Entre dire et ne pas dire [il n'y a pas à choisir] »

 Espace graphique et typographique

Sans doute avant que ne s'active le réflexe normal de la lecture, celui du repérage phonétique, syntaxique, sémantique, etc., le premier contact avec tous les textes de Cage

¹ Performance / compétence : voir, dans ce contexte, la grammaire générative et transformationnelle de Noam Chomsky (critiquée par Deleuze/Guattari pour son approche structurante et arborescente).

² Ajoutons : « auctoriale et orthographique ».

stable et légitimante, à commencer par la sienne propre (auctoriale, langagière, lectorielle ou autre). Contrairement à une idée reçue, le texte n'a pas à afficher sa provenance et sa destination pour maintenir un « discours », pour « signifier ». La lisibilité n'est pas arraisonnée à la logique d'une originalité-originellité. La « non-origine textuelle », c'est sans doute la philosophie-textualité de Derrida qui l'illustre avec le plus de force — en s'engouffrant sans cesse dans la faillite thétique, dans la circularité langagière, dans la néologie terminologique et typographique. C'est à l'initiative de la démarche derridienne qu'on peut parler d'une textualité cagienne *disséminante* (dispersive et ensemencante) et *différenciante* (antitéléologique, « activiste »). Dans son dictionnaire, Niall Lucy confirme et explicite : « As the unruly and enabling force of language (the force of writing and **textuality** in general), dissemination happens always in the middle of things, without **origin** or telos, before every beginning and past every end.¹ » Et relever cette absence d'origine, n'est-ce pas simplement dresser une phénoménologie du langage, remarquer sa « prolifération » déhiérarchisante dans l'espace social transposé en espace typographique ? Lucy : « The point [‘of the modernist avant garde, of writers such as Joyce, Mallarmé, Kafka, and Genet, whom Derrida admires greatly’] rather is to allow language to disseminate ‘itself’, to let meanings proliferate, to keep open as many possibilities as it is possible to keep open at once² ». Mais, force est de le remarquer, la reconfiguration anarchique du texte — ici, sa « malorthographicalisation » par « dysorganigrammaticalisation »³ — fait craindre la disparition du (vieux) livre, du vieux concept-livre et du vieil objet-livre, grimoire des rationalités organigrammatiques et bien-écrites de la textualité-objet. Il faut imaginer Derrida, écrivant au tout début de *La dissémination* (presque avant de commencer...) : « Ceci (donc) n'aura pas été un livre⁴. »

est d'un ordre *visuel*. On y pratique nécessairement un décodage topographique (la disposition du texte sur la page) et typographique (les particularités des caractères imprimés, l'alternance des noirs et des blancs) avant d'y reconnaître une associativité phonétique (les sons) et une reconnaissance sémantique (les sens). Consacrons un peu de temps d'analyse à cette dimension spatiale, visuelle, voire « proprioceptive » du texte de Cage, avant d'aller plus loin. La quasi-totalité de l'œuvre littéraire de Cage, dès ses premiers textes de la fin des années 1930 et jusqu'aux derniers de 1992, fait un usage attentif et méticuleux, parfois exubérant, des possibilités de disposition et de graphisme de la

¹ Niall Lucy, *A Derrida Dictionary*, op. cit., p. 30.

² *Ibid.*, p. 28 et 29. — À propos : pourquoi Derrida ne mentionne-t-il jamais Cage dans son œuvre ? Ne le connaît-il pas ?

³ Les noms de concepts s'allongent et s'allongent encore, leur préfixations et suffixations n'ont pas de cesse... *signifient-ils encore ?* de quoi s'emplissent-ils en s'expandant ?

⁴ « Coup de donc », inlassable question de la *présentation* (toujours différentielle), c'est-à-dire de la « précedence suivante », de l'« obséquence » (*Glas*, op. cit., p. 134) : « [...] La question s'y agite précisément de la

4. Texte « en cage » : principes de dualisme et d'antagonisme

Comme dernier examen des modalités d'une textualité orthographique (bien écrite, bien assimilée), il faut proposer un retour rapide sur la tendance de toute textualité, « créative » ou « théorique », à construire son « thétisme » sur la possibilité préséante d'un « antithétisme », soit d'une position adverse, susceptible, par simple différence de potentiels, de permettre le discours originel/original du moi textuel. Nous l'avons déjà écrit : pas d'Anti-Œdipe (ni de « livre » portant le titre *L'Anti-Œdipe*) sans adversaire « Œdipe », textuellement nommé et fixé, silencieusement nécessité et chéri ; pas de « schizo-analyse », sans « psychanalyse » unie et organisée, précédente et précédante¹ ; pas de critique de l'arborescence structurale, sans linguistique *symétriquement* et *cooccurentiellement* structurale et arborescente (« Chomsky et la grammaire générative-transformationnelle »). Dans la *Grammatologie* derridienne, livre fondateur, pas de déconstruction-en-devenir et de proto-différance sans « émissaire » au nom « Saussure » et le *Cours de linguistique générale*, sans « antagoniste » au nom « Rousseau » et l'*Essai sur l'origine des langues*, sans « proie texto-conceptuelle » au nom « Lévi-Strauss » et le « structuralisme/phonologisme » des *Structures élémentaires de la parenté*... Ce système bipolaire, belliqueux, « agonomane » de l'écriture théorique, peut-on le prévoir ? Ici même : pas de textualité en cage sans textualité de Cage (?). Ce qui revient (peut-être) à dire : pour découvrir l'articulation thétique d'un « Cage », a-t-il fallu imaginer l'antithétisme d'un « non-Cage », ou d'un « Cage » renversé ?

typographie moderne. C'est à partir des années 50 qu'entrent en scène les premiers formalismes « indéterminés » et/ou « aléatoires » dans le travail artistique de Cage, et l'aspect visuel de la production textuelle en sera grandement marqué.

En matière d'exemples visuellement charismatiques, on peut renvoyer aux « 62 Mesostics re Merce Cunningham » (1971/1973, publiés *passim* dans le recueil *M: Writings '67-'72*) qui emploient en suivant une mécanique indéterminée des dizaines de polices et de corps, aux très beaux collages aléatoirement disposés d'« Empty Words » (1974-75/1979, publié dans le recueil éponyme *Empty Words: Writings '73-'78*), ou encore à la ponctuation éclatée

présentation. / Si la forme du livre est désormais soumise, comme on sait, à une turbulence générale, si elle paraît moins naturelle, et son histoire moins transparente que jamais, si l'on ne peut y toucher sans toucher à tout, elle ne saurait plus régler – ici par exemple – tels procès d'écriture qui, à l'interroger *pratiquement*, doivent aussi la démonter. » (Derrida, « Hors livre, préfaces », in *La Dissémination*, op. cit., p. 9.)

¹ e/a : l'adjectif / le participe présent adjectivé. Friction « æ ». Ligature, soudure de caractères, digrammaticalisation de typogrammes *ex æquo*.

Le système « thétique » (auctorial, syntaxique, orthogrammatical, unithématique, monostylistique, hiérarchique, organigrammatique... comme on l'a déjà caractérisé) a besoin d'antithèses bien circonstanciées et bien opérationnalisées pour se développer lui-même et fonctionner comme discours autonome. En d'autres mots : pour toute textualité occupée par une visée du dire, il peut y avoir *identité* à partir du moment où une *adversité* par excellence est trouvée, démontrée, comparée, employée. L'identification s'abreuve aux possibilités motrices de l'opposition : un phénomène et un concept deviennent fiables et identifiables à partir du moment où ils nomment et décrivent ce qu'ils ne sont pas, ce qu'ils refusent d'être, ce qui est contraire au soi, ce qui fonctionne à l'inverse de leur propre « ligne directrice ». Cet « antagonisme » inhérent à toute textualité thétique, un typogramme pourrait le résumer : \Rightarrow . (Ce n'est ni \rightarrow ni \cup .) Remontons le courant : le projet déclaré d'une textualité-objet consiste en une simple flèche (\rightarrow), par laquelle elle déclare son intention de signifier, de se développer en thèses et sous-thèses (en thèse principale et en thèses particulières), de dire littéralement plutôt que d'essayer de dire (phatiquement, métacommunicationnellement, métalinguistiquement, autoréflexivement, réitérativement, « poétiquement », et ainsi de suite). Or, à bien y regarder, cette linéarité fléchée (orientée) du projet thétique est incomplète. En cherchant à dire, à *seulement* dire, un reste, un excès, une sorte d'incomplétude demeure : quelque chose ne parvient pas à seulement et simplement se dire, en simultané et dans les mêmes termes, en usant de la même langue. La langue conceptuelle ne parvient jamais à camoufler tout à fait ses défauts de fabrication, ses outils privés, son mode d'opération, le *feedback* de son émission. À bien y réfléchir, la signalétique de la textualité-objet est donc encochée : \rightarrow est en fait \neg . Une « restance » et une « hésitation » hante le discours plein. C'est qu'un mécanisme souterrain de diction et de signification travaille la « \rightarrow » (historiquement, l'écriture de la déconstruction le révèle). En effet, sous \neg on trouve nécessairement \neg , ligne de fuite autant que ligne directrice, textualité dérobante, adverse et

sur tout l'espace de la page qui caractérise la réécriture en mésostiches de « Writing for the Second Time through Finnegans Wake » (1978/1979, dans *Empty Words*). Textes déconstructeurs de toute lisibilité linéaire conventionnelle, ceux-ci sont pratiquement incitables dans un espace potentiel de « reenactment typographique » comme l'est celui-ci, comme l'est spécifiquement tout méta-texte, c'est-à-dire comme l'est tout espace prétendant réitérer à l'intérieur de son propre fonctionnement telle ou telle altérité textuelle, à l'aide de symboles convenus et spontanément acceptés : « “ ” ». (La citation de tels textes, où le formalisme typographique est maximal, requiert sans doute une exceptionnelle reproduction *par procédé informatique*, telle une reproduction de tableau dans un

antagoniste, « ennami » ou « inami » nécessaire, qui par négativité et potentialisation permet à la thèse de s'officialiser, de se particulariser, de s'identifier. En bref, \rightarrow a besoin de \leftarrow pour s'afficher comme \rightarrow (et camoufler \Rightarrow). L'argumentaire polémique a besoin (rhétoriquement, conceptuellement, linguistiquement, idéologiquement...) d'un contre-argumentaire suffisamment dense, complexe et ramifié (souvenons-nous du théorème de Gödel : pour tout système *suffisamment complexe*, il existe un filtrat de « propositions indécidables », de réponses impossibles à obtenir...) pour s'opérationnaliser lui-même et *faire sens*. On n'imagine pas d'autarcie thétique sans dépendance antithétique (sorte de retour de chariot : \leftrightarrow), ou du moins sans interdépendance structurale tenue au silence (et qui forme le système \Rightarrow).

Il y a bien une « négativité » et une « dialectique hégélienne » qui décrit un mouvement similaire. Il s'agit, ici et aujourd'hui, d'en voir l'application textuelle.

La forme de l'essai, un tant soit peu polémique ou argumentative, révèle avec évidence cet antagonisme structurant, constructeur, édifiant qui survient entre ses thèses personnelles et leurs antithèses précédentes et préséantes. (L'ouvrage critique ou théorique, sans doute par nature, a plus de mal à confesser son allégeance à ce-qui-n'est-pas-lui-mais-qui-pourtant-l'a-permis. La Thèse est l'amplification et l'exagération de ce déni et de ce refoulement « altertextuel ».) Ainsi de l'essai passionnant de François Ost, *Traduire, Défense et illustration du multilinguisme* (Fayard, coll. « Ouvertures », 2009), qui s'active en quatre cents pages à la « mélioration¹ » du mythe (chrétien) de Babel, et à son application dans les sphères actives de la socioculture : littérature, traduction, philosophie, politique, droit... Le « Prologue » du livre — on a vu que les seuils et les frontispices de livres, comme espaces liminaires et marginaux, *avant-*

catalogue ou de photographie dans un magazine — avec la réévaluation épistémologique du citationnisme que ces reproductions impliquent. C'est d'ailleurs le procédé de numérisation qu'emploie Daniel Charles, spécialiste français de Cage, dans son anthologie *John Cage* [Revue d'esthétique, numéros 13 à 15] lorsqu'il y reproduit des extraits des « 62 Mesostics re Merce Cunningham ».)

De facture légèrement plus modeste lorsqu'on la compare à ces cas textuels limites, la « Lecture on Nothing » n'en développe pas moins un usage de l'espace typographique des plus attrayants, en partie indéterminé quant à sa composition. Factuellement, en regard de la méthodologie em-

¹ Qu'entendre d'autre dans ce terme que son adverse, « péjoration » ? Cela est conforme à notre discussion. « Mélioration » inscrite et « péjoration » tacite forment ensemble un genre d'« énamoration » (*haine-amour*ation).

textuels et *pré-textuels*, occupaient souvent le lieu de l'explicitation, de la déclaration d'intention, du vouloir-dire impatient de dire... — fait la présentation d'une série orthographique et organigrammatique de « vérités paradoxales », dont les éléments identifient doublement les *configurations thétiqes* (à exposer au cours du développement) et les *défigurations antithétiques* (à réfuter et à abandonner d'emblée). Dans le cadre de l'essai (talent du rédacteur aidant), la procédure n'est pas viciée. Elle est simplement résolue, méthodique et charismatique : elle fabrique du texte et du discours, ce qui implique d'en faire la « présentation », d'adopter à la fois des prétextes et des contre-textes... de faire un autre texte (« néo-thèses » d'un « altertexte ») au moyen de l'abandon de textes périmés (« antithèses » et textes « adverses »). Citons-en une partie, en en imaginant aussi la contrepartie, pour ce qui nous concerne :

Identité textuelle déclarée
(le texte de François Ost,
Traduire. Défense et illustration du
multilinguisme)

« [...] Aussi assumons-nous d'entrée de jeu une série de vérités paradoxales qui seront comme le fil rouge de cet ouvrage et la marque de reconnaissance des passagers de l'arche à l'encontre des pensionnaires de la tour.
[...]

- l'épisode de Babel (Genèse, XI) rapporte un événement heureux ; la multiplicité des langues est une bénédiction ;

Adversité/altérité textuelle
silencieuse (commentaire
interlinéaire)

Introduction du raisonnement : je souligne les marques (déictiques, métadiscursives...) qui « fomentent » le développement à venir, qui insistent sur le contraste : les thèses internes de l'ouvrage *versus*¹ les antithèses externes à l'ouvrage ; et donc sur un dualisme antagoniste de type thétisme *versus* antithétisme, qui permet(ra) l'intégrité identitaire du texte.

Contre l'appropriation dépréciative par le christianisme du mythe de Babel : déchéance, confusion, incompréhension, affrontements interculturels, multiplicité malheureuse...

ployée, la note préfacière du texte nous fournit des informations suffisantes. Divisé en mesures (4 par ligne), en lignes (12 par unité), en unités (groupes de 7, 6, 14, 14 et 7, sans doute aléatoirement fixés) et finalement en parties (5 en tout), le texte se présente comme « partition », à la fois parce que justement il partitionne et décompose « hiérarchiquement » son contenu, et parce qu'il emprunte son organisation à la partition musicale. Cage reconnaît dans le « Foreword » du recueil *Silence* cette subordination du texte à son potentiel musical, une posture typique de ses premiers écrits : « This *Lecture on Nothing* was written in the same rhythmic structure I employed at the time in my musical compositions (*Sonatas*

¹ Comparer « *versus* » (« tourné », participe passé de *vertere*) et « *verso* » (abréviation de la locution latine *folio verso*, « sur le feuillet qui est à l'envers »). (Source : *Dictionnaire historique de la langue française*, articles « *Verso* » et « *Verser* ».) Les deux mots servent ici notre propos : ils signifient le retournement, la volte-face, l'envers, l'ombre, la tache aveugle (d'une feuille, d'un texte, d'un concept, d'un discours). Un texte ne dévoile pas toujours, et même rarement, l'occurrence souterraine de ses *versos* et de ses *versus*, des envers et revers qui pourtant le font advenir « en » lui-même, « comme » lui-même, « en tant que » lui-même.

- les langues naturelles sont beaucoup plus universelles que les soi-disant "langues parfaites" qui prétendent abolir Babel ;

- la traduction opère d'abord et surtout au sein de chacune des langues, avant d'œuvrer à leurs frontières ;

- l'intraduisible est la condition de possibilité de la traduction et non la raison de son échec ; de même, on ne compare vraiment que ce qui est comparable ;

- la traduction est écriture à part entière, parce que l'original est toujours lui-même, peu ou prou, de seconde main ;

- on ne parle pas nécessairement pour communiquer, encore moins pour communiquer des informations vraies ;

- s'il est vrai qu'il faut faire son deuil de la traduction parfaite, alors la créativité est la marque des traductions fidèles ;

- "la langue de l'Europe, c'est la traduction" ; le multilinguisme est un atout et non un obstacle pour l'Europe ;

- la traduction donne accès, sur le plan éthique, au "soi-même comme un autre", plutôt qu'à l'autre comme *alter ego*. Ainsi elle se préserve de ses dérivées assimilatrices et hégémonistes.

Contre le modèle euphorisant des espérantos, des volapüks, des interlingua, des Basic English, des klingons et autres artificialités linguistiques.

Contre l'idée reçue qui veuille réserver à la traduction le passage pleinement compréhensif et communicatif d'une langue à une autre.

Contre le réflexe de considérer une matière difficilement traduisible (le jeu de mots ou la poésie, par exemple), ou réputée « intraduisible » (le *Finnegans Wake* ?¹ la poésie concrète et le lettrisme), comme un échec ou une incapacité de la traduction.

Contre l'idée d'une traduction purement utilitaire, ou d'une « traduction-traison » (selon laquelle la traduction dénature le texte original en y intégrant des impuretés).

Contre l'idée d'une communication fonctionnelle, utilitaire, d'une « communication-outil » servant la parole.

Contre l'idée d'une traduction « scientifique », technique, fidèle et exacte.

Contre l'appréhension d'une « traduction-perplexification », causant désordre et incompréhension dans le concert des nations.

Contre l'idée d'une traduction purement mécanique, faisant passer de l'Un à l'Autre (affrontement des différences), et non de Soi à Soi (reconnaître ses différences, voire « sa » différence).

and Interludes, Three Dances, etc.) » (Silence, p. ix ; on se rapportera à l'enregistrement sonore de ces deux pièces, effectué sous diverses étiquettes, pour dresser quelques parallèles utiles). Y est reconnue également l'inspiration toute musicale du refrain ou de la ritournelle : « One of the structural divisions was the repetition, some fourteen times, of a single page in which occurred the refrain, "If anyone is sleepy let him go to sleep." » (ibid. ; l'importance de la stratégie formelle de répétition est à souligner. À l'époque, cette attitude n'a pas plu à tous, comme l'auteur le relate, sourire en coin : « Jeanne Reynal, I remember, stood up part way through, screamed, and then said, while I continued speaking, "John I

¹ Pourtant traduit et recréé en français (Philippe Lavergne), en allemand, en italien, en espagnol, en néerlandais, en hongrois, en coréen, en japonais (deux fois ! cf. l'article http://p-www.iwate-pu.ac.jp/~acro-ito/Joycean-Essays/FW_2JapTranslations.html)...

[...]
Progressivement, [ces dix paradoxes] nous sont apparus comme étroitement solidaires les uns des autres, formant système, exactement comme les idées fausses de la vulgate qu'ils renversaient.¹ »

Conclusion du raisonnement : je souligne les marques d'écriture qui illustrent la *confirmation antagoniste* de la thèse, exprimée en dix « paradoxes » : « solidarité » (1^o) et « systématité » (2^o) des dix sous-thèses apparaissent « progressivement » claires du moment qu'elles s'opposent sciemment aux « idées fausses » (antithèses) à renverser — et que déjà le « Prologue » conteste, c'est-à-dire identifie comme adversités correspondantes.

S'il est vrai que les prolégomènes théoriques de François Ost dans son livre sont l'expression et l'exposition typiquement essayistique d'un « antagonisme fonctionnel » qui permettra l'identité thétique du développement à venir, le tableau ci-haut présente aussi une organigrammaticalité en jointure complète avec ce même système antagoniste, opérateur et facilitateur de discursivité. La comparaison des parties (autant géométrique que rhétorique à l'intérieur du tableau) représente en elle-même une *idiosyncrasie*, un mélange cohérent, une façon personnelle d'être et de signifier du texte ordinaire.

Résumons : pour le texte ordinaire, pas d'affirmativité qui ne suppose une négativité ; pas d'« identité thétique » propre qui ne présuppose une « adversité antithétique » suffisamment développée ; pas d'affinité « élective » sans animosité et inimitié symétriquement « sélectives » — ce qu'on a suggéré d'appeler, variablement, l'« énamour » ou l'« énamoration » (haine-amour-ation) que partagent des figures d'« ennemis » ou d'« inamis » dans l'espace dialogique du texte.

4 prime. Texte « de Cage » : processus de débinarisation (multiplicité et participativité)

Encore une fois, la textualité cagienne peut être approchée à l'inverse comme un contournement du principe ortho-graphique, vu sous

dearly love you,
but I can't bear
another minute.”
She then walked
out. » [*ibid.*]).
Enfin, le *rubato*
du bon pianiste
est rapporté aux
propriétés natu-
relles de la voix
et de la conversa-
tion : « This
[lecture] should
not be done in
an artificial man-
ner (which might
result from an
attempt to be too
strictly faithful to
the position of
the words on the
page), but with
the *rubato* which
one uses in eve-
ryday speech »
(*ibid.*, p. 109).
Ce qui ressort
clairement de ce
calque de plu-
sieurs paramè-
tres musicaux sur
la forme du
texte, c'est sa
composition en
vue d'une per-
formance, d'une
exécution devant
public, d'une
lecture. Sans
exclure
l'éventualité
d'une lecture
intime, silen-
cieuse et privée,
la « Lecture on
Nothing » se
pense comme
« représenta-
tion » (théâtrale,
musicale...), et
donc comme

¹ François Ost, *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*, op. cit., p. 12.

l'angle de sa « productivité antagoniste », selon laquelle : c'est à partir d'une absorption d'altérité-adversité que parvient à se positionner et à se légitimer le « thétisme » identitaire du texte ordinaire ; ou : c'est par intégration et refoulement du « Deux » (trois, quatre...) qu'une discursivité fabrique de l'Un, parle en son nom, dit « je », « nous », « on », et dresse une « table des matières » attitrée. (La genèse de l'Un, du monovocalisme textuel [crainte du pluralisme ramenée à une confiance et à une sécurité moniste¹] n'exclut pas le développement organigrammatique, c'est-à-dire l'organisation-orchestration du tout en parties, parties se rapportant au tout et formant système/thèses/modèle/théorie/livre... Deleuze+Guattari, encore : « [...] suivant la méthode naturelle, on peut sans doute passer directement de l'Un à trois, quatre ou cinq, mais toujours à condition de disposer d'une forte unité principale, celle du pivot qui supporte les racines secondaires.² » En notation symbolique, cela pourrait signifier que pour toute discursivité-textualité, l'équation ou correspondance diachronique *1 prime* → *1 original* [le pluriel est résolu en singulier] se renverse et se polarise : *1 original* → constellation organisée de *1 prime* [le singulier se décline en points singuliers se rapportant tous à l'ensemble]... Mais la « → » est-elle le bon typogramme ici ? Fermons pour l'instant cette parenthèse.) L'esthétique littéraire cagienne est à situer ailleurs que dans la démonstrativité un peu naïve d'une dialectique antagoniste qui chercherait, par exemple, à affirmer la justesse d'une méthode aléatoire et indéterminée *sous couvert* d'une contestation de la méthode inverse — méticuleusement compositionnelle et auctorialement déterminée. Les textes de Cage insistent pour une identité textuelle qui ne parvient jamais à tracer de frontière franche entre expressivité personnelle et intertextualité interpersonnelle, entre singularité et pluralité, entre linéarité et polyvectoriellité, entre lignes directrices et lignes de fuite. Mésostiches, *Writing through* et « Discours sur Rien », sans cesse *faillissants* et *hésitants*, font la configuration d'un moi textuel résolument multiple, plurivoque,

événement utilisant les données spatiales d'un moment, puis comme « interprétation », au sens prosaïque d'une performance d'acteur, d'instrumentiste ou, ici, de lecteur. Il est donc tout indiqué de parler de « partition textuelle ou littéraire » à propos du texte de Cage, et d'une « lecture de partition » à propos de sa performance.

Étant si fortement imprégnée de musicalité, tant par sa *conception* que par son éventuelle *présentation*, la « Lecture » établit un rapport volontairement hésitant et instable entre, d'un côté, le graphisme et la sémanticité d'une lecture littéraire traditionnelle (le texte linéaire, ordinaire, typique) et, d'un autre côté, l'« actualisation du sens dans l'exécution », qui est

¹ Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Introduction : Rhizome », in *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, op. cit., p. 31.

² *Ibid.*, p. 11.

sans origine **b**inarisante et **d**ualisante, sans comportement **b**elliqueux et **d**uelliste face à l'altérité. Ce type de texte est la performance manifeste d'une multiplicité et d'une participativité, inhérentes au geste d'écrire : pas d'écriture qui se fasse rigoureusement seule, pas de texte qui ne s'invente autarciquement, pas de thèse qui ne subisse à tout instant la permanence et la « restance » (Derrida) de son antithèse, enfin pas de théorie textuelle sans dissémination agie de son obje(c)t(ivité)¹.

En toute cohérence, l'abandon du schéma antagoniste dans l'élaboration d'un « discours » occasionne une prise de distance avec le modèle contraignant du texte « à thèse(s) », et du texte « plein d'idées », avec le thétisme scrupuleux du texte ordinaire. À l'orée du poème mésostique « Anarchy », Cage écrit (mot pour mot, comme avant de démarrer les autres mésostiches de « Themes & Variations »² et de *I-VI*³) : « This is another text of an ongoing series; [...] to find a way of writing which though coming from ideas is not about them; or is not about ideas but produces them.⁴ » Le texte affranchi abandonne sa visée de dire et découvre qu'il exprime déjà beaucoup simplement en *voulant* dire, en s'observant lui-même dire, en faisant jouer l'effort de diction et d'élocution. Évolution normale d'un « discours » désinvesti et dévidé en « Discours sur Rien », d'une « Lecture on Something » devenue « Lecture on Nothing »⁵. Confrontation paisible d'une conférence trouée sur

« quelque chose » (« This is a talk about something and naturally
also a talk about nothing. About how something
and nothing are not opposed to each other but need each

une propriété célébrée de la partition musicale, mais aussi de toute pratique orale. Or, cette heureuse ambiguïté partagée entre lecture recueillie et performance publique est déjà au premier contact manifestée par une confrontation d'ordre spatial et visuel avec le texte de Cage. Confrontée à un formalisme typographique déstabilisant, au moins au départ, et qui encourage une autre lisibilité, la lecture amorce d'emblée une performance de ses mécanismes habituels, située entre autres dans l'instant de l'exécution, dans l'espace discursif et dialogique de la conversation, dans la possibilité intertextuelle et encyclopédique, dans la théâtralisation

¹ Et su(b)je(c)t(ivité). (La technique de la paren-thèse, comme intercalation et interposition, n'est pas nouvelle : elle troue et bée autant qu'elle fusionne et agite les parties du mot.)

² John Cage, « Introduction », in *Composition in Retrospect*, op. cit., p. 63.

³ « Introduction », in *I-VI: MethodStructure[...]Performance. The Charles Eliot Norton Lectures, 1988-89*, op. cit., p. 2.

⁴ En introduction à *Anarchy. New York City—January 1988*, op. cit., p. vi. Nous sommes déjà passés par cette formule. Ici, là et là-bas, le leitmotiv esthétique de Cage (« to find a way of writing which comes from ideas, is not about them, but which produces them ») n'est trouvable qu'en introduction.

⁵ Les *introductory texts* des deux textes laissent à penser que le « Nothing » (1959) est postérieur au « Something » (avant 1959), à l'inverse de leur succession dans le recueil. Considération philo-génétique : est-ce le Rien qui engendre le Quelque Chose, ou est-ce plutôt le Quelque Chose qui suggère l'idée du Rien ?

other to keep on going .¹ ») et d'un discours pareillement percé sur le thème du « rien » (« I am here , and there is nothing to say . [...] What we re-quire is silence ; but what silence requires is that I go on talking

.² »). Il est normal, dans ces conditions, que le texte cagien fasse une part immense aux composantes phatiques et métacommunicationnelles de l'énonciation, « brushing information on information » (Marshall McLuhan³), manière de maintenir le contact pragmatique et linguistique, et d'engendrer de l'« inouï ». Place également au « plagiat », désinvesti de son historicité péjorative, devenu simple intertextualité, dialogisme et partage de savoir. Simplement : « We don't own ideas anymore, so no one can steal them.⁴ » L'intertextualité généralisée à toute composition, formant chez Cage une sorte d'esthétique plagiaire du réemploi ou du réemprunt⁵, désoriente les repères thétiques et idéels du texte ordinaire : *quant à lui*, il ne sait que dire, il dit donc de tout. D'où, encore une fois, la pertinence de la formule de McLuhan/Cage : « brushing information on information », « a brushing of source material⁶ ». Le texte n'est plus le déploiement orthographique, « en bonne et due forme » d'un argumentaire thétique (adverse et antagoniste, batailleur et bagarreur, « contre-alterthétique⁷), mais, *ailleurs et différemment* (gardons-nous d'utiliser la locution « au contraire »...), le brassage d'informations indifférenciées, susceptibles de rendre l'idéologie anarchique. De désinvestir les pouvoirs ordinaires, y compris ceux qui ont traditionnellement concerné la textualité lisible et intelligible de l'habitude littéraire.

des formes et des caractères. Délinéarisée, tout se passe comme si la lecture repartait à la recherche d'elle-même, prise à son propre *jeu*, et revisitait les aspects néologiques, innovateurs, expressifs de sa conventionnalité d'usage. Cette permissivité retrouvée, nous la trouvons manifestée de prime abord par un volet typographique, que l'on peut considérer ici comme un premier visage du texte, un premier masque. La « stratégie typographique » est donc un appel à la révision de la lecture comme pratique littérale et littéraire de déchiffrement ; mais cette révision n'est pas contemplative et elle « s'éprouve » au moment de son déclenchement. Graphi-

¹ « Lecture on Something », in *Silence: Lectures and Writings*, op. cit., p. 129.

² « Lecture on Nothing », in *ibid.*, p. 109.

³ Cité par Cage dans l'introduction d'*Anarchy*, p. vi.

⁴ Genevieve Marcus (intervieweur), « John Cage: Dean of the Musical Avant-Garde », in *Coast FM & Fine Arts*, vol. 11, n° 3, mars 1970, cité dans Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, op. cit., p. 103.

⁵ Voir l'analyse d'Yzabelle Martineau, notamment autour des pratiques plagiaires de Charles Nodier : *Le faux littéraire. Plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*, Québec, Nota bene, coll. « Essais critiques », 2002.

⁶ Bordure infrapaginale de *I-VI* [...], op. cit., p. 16.

⁷ a. b. c.

C'est dans ce contexte décloisonnant d'une « débinarisation » du littéraire (phénomènes de multiplicité et de participativité partout visibles) que s'inscrivent les pratiques graphologiques du mésostiche intertextuel et du *Writing through* — types d'œuvres impli-citement et expli-citement « participatives », « collectives », rédigées « à plusieurs mains ». L'altérité textuelle et langagière s'y remarque partout, mais n'abolit pourtant pas la possibilité d'une singularité néologique, voire d'une constance-reconnaissance stylistique : le texte « de Cage » demeure aléatoire, formalisé, orienté/désorienté, etc. *Writing through* signifie à peu près : passer à travers l'autre en tant que moi-même (mais sans violence assimilatrice), dire le moi à travers l'autre (mais sans recouvrir la voix de l'autre), faire texte à travers l'intertexte (mais sans en plagier la spécificité). Déterritorialiser et reterritorialiser l'expression. C'est le projet d'une anarchie textuelle non violente. Contre les textes-duels de la textualité identitaire-~~altérinaire~~, contre la gouvernementalité appliquée au littéraire¹, les réécritures mésostiques cagiennes métissent et entrelacent de nombreuses voix, concordantes ou discordantes. La singularité et l'unité thétique de leur occurrence d'origine se brouillent au profit de l'ensemble (abolissant par là le souvenir nostalgique d'une originalité/originellité de la composition littéraire, et l'idée rassurante et stabilisante d'un « corp(u)s » d'étude). Dans « Anarchy », surnagent en même temps que s'effacent les écritures textuellement et politiquement anarchiques d'Emma Goldman (*Anarchism and other Essays*), d'Hippolyte Havel (*Biographic Sketch of Emma Goldman*), de Peter Kropotkin (*Revolutionary Studies*), de Mikhaïl Bakounine (*God and the State*), de Buckminster Fuller (*Critical Path*), de Paul Goodman (*Drawing the Line*), d'Henry David Thoreau (*Essay on the Duty of Civil Disobedience*), de Walt Whitman (*To a Foil'd European Revolutionaire*), de Léon Tolstoï, de Norman O. Brown, de Cage lui-même (*A Year from Monday* et *M* : intratextualité ou autotextualité, favorisée par le retour « anamnésique » à sa propre écriture) et même d'un

quement, dans ses *topoï* et ses *tupoï*, le texte abrite dès sa matière non phonétique et non sémantique un ensemble de processus performatifs de décodage — de lecture —, qui presque spontanément fournissent ou permettent un questionnement théorique. En d'autres mots, le formalisme typographique d'un texte comme la « Lecture » façonne d'emblée une sorte de « lectoriellité performative », dont les conséquences sont à la fois théoriques (puisque nous y éprouvons une autre possibilité textuelle) et pratiques (puisque nous ne lisons plus de la même façon).

Ces remarques quant à l'aspect graphique et au « typographe » du texte de Cage devaient être formulées avant que ne s'effectue toute plongée thématique ou

¹ Cage : « i prefer anarchy to government » (bordure infrapaginale, impondue, émajusculée, in *I-VI* [...], op. cit., p. 16).

des graffitis du métro new-yorkais¹... tantôt horizontalisées (en tant que *wing words*) tantôt verticalisées (en tant que *meso-strings*). La poésie des mésostiches d'« Anarchy » présente un « Cage » au visage un peu différent, à la plume plus engagée, plus concrète, plus incisive que dans le reste de sa production (mais que peut avoir ici le sens du mot « Cage » ? Peut-il y avoir une propriété et une attributivité du nom « Cage » en pareil contexte ?²). Extraits des mésostiches 4 et 5 d'« Anarchy » :

4

destrUction of all coercive
forming and diSbanding
fOrcé

liberty

[...]

eternAl
Today and
The privilege of
fAilure
at a bouNdary before the³

5

buT songs
of Human
takE
plAnet
thinGs
and imprisonEd
oF each

man cannOt and must not take
less than exteRnal
sTill undiscovered
in Him

[...]⁴

sémantique —
ressorts d'une
analyse conve-
nue — dans la
« littérarité »
cagienne. Elles
avaient aussi
pour but
d'identifier une
isomorphie dé-
veloppée en
introduction : en
caractérisant un
nouveau mode
pratique de lec-
ture favorisée
par le texte de
Cage (qui
s'intitule juste-
ment lui-même
« Lecture »...),
c'est simultanément,
*performa-
tivement*, une
lecture théorique
que nous effec-
tuons. Le visage
topo- et typogra-
phique du texte
nous apparaissait
une entrée en
matière légitime
quant à
l'autoréflexivité
essentielle d'une
« lecture » théo-
rique — une
contingence
autoréflexive qui
intéresse le sujet
global.

 Oppositions
fonctionnelles :

¹ Je cite : « U.S. out of CENTRAL AMERICA + MIDDLE EAST + MANHATTAN. » (non signé, relevé par Andrew Culver, concepteur du programme IC [*I Ching*]).

² Point exclamatoire (en anglais : *interrobang*), proposé pour la première fois en 1962. Contraction typographique de ?! ou !?. À comparer avec le point d'ironie : ¢. (Sources wikipédiennes : articles « Point exclamatoire » et « Point d'ironie ».)

³ *Anarchy*, op. cit., p. 14-15. La ligne médiane correspond au graffiti cité plus haut.

⁴ *Ibid.*, p. 16. La ligne médiane complète, non ponctuée, toute majuscule, se lit (et se lie) : « THEAGEFORTHEVENERATIONFORGOVERNMENTSNOTWITHSTANDINGALLTHEHYPNOTICINFLUENCETHEYEMPLOYTOMAININTHEIRPOSITIONISMOREANDMOREPASSINGAWA

Le citationnisme fonctionne autrement ici, sa compréhensibilité et préhensibilité classiques sont détournées. Les auctorialités particulières (Goldman, Fuller, Thoreau...) se distinguent mal, ou seulement l'espace d'un mot, d'une locution isolée, d'une proposition tronquée. La lecture sémantique s'applique encore un peu, elle cherche à faire et refaire sens, comme dans les syntagmes en distiques : « forming and diSbanding / fOrce », « The privilege of / fAilure », « sTill undiscovered / in Him », etc. Mais l'ambition d'une pleine lisibilité-intelligibilité est vouée à l'échec, elle faillit et trébuche sans cesse. Le mésostiche anarchi-textuel (anarchitectural) s'engage résolument dans une esthétique du bégaiement et de l'aphasie linguistique. Curieusement, il se rend par là très proche du langage poétique, voire de la langue courante, et interroge les phénomènes de « performances locutoires ». La discursivité du mésostiche est à trouver dans une réflexion sur la vulnérabilité, sur la béance (*gap*), sur le manque, sur l'errance et sur l'erreur... — écrire, à son tour, « par la négative », « en creux », « en décalque ».

Dans le cas de l'« hexa-mésostiche » *I-VI* [...], on retrouve cette fois librement assemblées les voix diversement tonitruantes et chuchotantes, harmoniques et mélodiques, accordées ou atonales, ortholinguistiques ou dyslexiques de Wittgenstein (fortement représenté : *Philosophical Grammar, Remarks on the Foundations of Mathematics, Remarks on the Philosophy of Psychology, Tractatus Logico-Philosophicus, Zettel, On Certainty, Blue & Brown Books, Lectures and Conversations...*), de Fred Hoyle (*The Nature of the Universe*), de L. C. Beckett (*Neti Neti* (Not this Not this)), de quelques journaux (*New York Times, Wall Street Journal*,

le « sujet » de l'écriture

On a dit en présentation de ce travail que le fonctionnement du texte étudié repose en grande partie sur la mise en scène fortement autoréflexive de couplages paradoxaux. Le premier de ces couplages concerne la question du contenu ou du « sujet » d'un texte. Celui-ci peut-il authentiquement prétendre à l'expression d'un contenu, dont le référent typique serait extralittéraire, ou se condamne-t-il dès son emploi d'un langage ou d'une forme quelconque de communication, dès son élocution, au solipsisme et à l'auto-référentialité de sa matière ? Le texte possède-t-il un pouvoir de signification qui mènerait le sens

YANDITISTIMEFORPEOPLETOUNDERSTANDTHATGOVERNMENTSNOTONLYARENOTNECESSARYBUTAREHARMFULANDMOSTHIGHLYIMMORALINSTITUTIONSINWHICHASELFRESPECTINGHONESTMANCANNOTANDMUSTNOTTAKEPARTANDTHEADVANTAGESOFWHICHECANNOTANDSHOULDNOTENJOYANDASSOONASPEOPLECLEARLYUNDERSTANDTHATTHEYWILLNATURALLYCEASETOTAKEPARTINSUCHDEEDSTHATISCEASETOGIVETHEGOVERNMENTSSOLDIERSANDMONEYANDASSOONASAMAJORITYOFPEOPLECEASESTODOTHISHEFRAUDWHICHENSLAVESPEOPLEWILLBEABOLISHEDONLYINTHISWAYCANPEOPLEBEFREEDFROMSLAVERY ». Slogan anarchique classique, mais présenté hors de sa zone de confort typographique et livresque habituelle.

Christian Science Monitor), ainsi que les personnalités intertextuelles déjà souvent croisées que sont Thoreau (*Walden*), Emerson (*Selected Essays*), McLuhan (*Media in America, The Medium is the Message, The Gutenberg Galaxy...*), Fuller, et Cage lui-même (*Composition in Retrospect*). Suivant chaque fois un impératif aussi thématique qu'athématique, plutôt une sorte de dysthémie insuivie, malponctuée et malmajusculée (comme souvent chez Cage). Approximativement, sans coupure et sans césure, la litanie lexicale, le coffre à outils, le « Cage-Lexikon » inlassablement relisté : MethodStructureIntentionDisciplineNotationIndeterminacyInterpenetrationImitationDevotionCircumstancesVariableStructureNonunderstandingContingencyInconsistencyPerformance.

Au rang de la « performance », on peut extraire du premier des six longs mésostiches « quindécathématiques » (les quinze thèmes du titre) l'extrait anarchique suivant, qui consolide un mélange des plus interdisciplinaires :

Parts for which
thE mind
that confRonts us
oF
is accOmplished
stRaight '
Music is
of thinking Are '
with oNe eye one does not
Cannot
short of saying what constitutional rEforms are to be introduced

• ¹

En guise de singularité typographique et peut-être de fil d'Ariane conversationnel, *I-VI* dispose un sous-texte *sous lui*, qui commence par les mots en partie déjà cités « i have nothing planned i understand that some of you have questions or maybe statements to which i will respond² ». Tout le long des quatre cent vingt pages du recueil, à raison de trois ou quatre lignes justifiées par page (utilisant les caractères italiques pour les questions

hors de sa textualité première ? À plus forte raison : à quels moments « parle » le texte (phrases, mots, caractères), et à quels moments se « tait »-il (espacements, blancs, silences typographiques) ? Entre mots et silences, trouve-t-on des relations d'alternance (les uns, puis les autres) ou plutôt de simultanéité (les uns *dans* les autres) ? Le paradoxe d'une écriture « orientée » vers tel ou tel sujet, « prostrée » vers la présentation et la représentation de tel ou tel contenu intéresse énormément la pratique cagienne. On l'a sans doute relevé, le titre du texte, « Lecture on Nothing », quasi oxymorique, résume déjà la paradoxalité visée. Mais le « Rien » du titre n'est pas tant l'annonce d'un objet d'étude dont on

¹ « MethodStructureIntentionDisciplineNotationIndeterminacyInterpenetrationImitationDevotionCircumstancesVariableStructureNonunderstandingContingencyInconsistencyPerformance I », in *I-VI: MethodStructure[...]Performance. The Charles Eliot Norton Lectures, 1988-89*, op. cit., p. 78.

² *Ibid.*, p. 9.

des étudiants, les romains pour les réponses de Cage), le dialogue se poursuit, impondé et émajusculé, en fil continu de mots, en flux de paroles, sans hiérarchie claire. Spatialement, typographiquement et discursivement « inférieur », « marginal », « périphérique », ce débord procure une dose de multiplicité supplémentaire à la succession déjà présente et opérante. (Et concernant cette « supplémentarité », il faut se rapporter à la critique du « supplément » dans la *Grammatologie*, par lequel l'origine ne s'atteint jamais, se diffère toujours, bref se « différencie ». Cf. mon initiative personnelle de débordement pérertextuel.) Ce partage textuel est aussi la marque d'une démanichéisation du phénomène littéraire, selon laquelle l'expression, débarrassée de l'injonction thétique (« dire l'Un »), se porte vers son altérité et se constitue elle-même en multiplicité : en embranchement de voies et en enchâssement de voix. Il faut enfin noter que ce n'est pas un hasard, ou une conséquence de la popularité de Cage, si l'on trouve tant d'entrevues, de conférences, de séminaires, de séances de discussion, bref de performances essentiellement vocales et circonstanciées *imprimées* dans l'œuvre tardive de Cage. Elles encouragent le partage de la prise de parole, découragent l'égotisme artistique de l'auctorialité et la tutelle de l'orientation thématique (qui se déclare toujours prévue et planifiée d'avance). La conversation féconde, ensemence, pollinise le travail artistique, qui, si on en accepte les « règles » de jeu, devient vite réseaux d'imprévisibilités, de vulnérabilités, de participativités, de néologies. Les meilleurs exemples chez Cage d'application de cette esthétique de la transcription de la parole sont sans contredit les travaux à quatre mains de Joan Retallack (*MUSICAGE: Cage Muses on Words, Art, Music*), de Richard Kostelanetz (*Conversing with Cage*¹) et de Daniel Charles (*Pour les oiseaux / For the Birds*). L'un pourra écrire, en sous-titre, « John Cage

souhaiterait faire la synthèse ou le commentaire, aussi étranges seraient-ils, que celle d'une *tension à développer*. Les premières lignes de la « partition », mesure par mesure, installent tranquillement, candidement, avec un humour qui n'a jamais failli à Cage, les constantes et les variables de cette tension, qu'on ne semble pas juger nécessaire de résoudre. Citons un peu le texte, en essayant de garder à l'esprit le jeu de ses blancs, de ses silences, de ces fantômes musico-graphiques de pauses, de soupirs et de points d'orgue :
 « I am here ,
 and
 there is nothing
 to say . [...] What we require is silence ;
 but what
 silence requires is
 that I go
 on talking »
 (« Lecture on Nothing », in

¹ Il existe une traduction de cette précieuse collection d'entretiens, augmentée d'une introduction de Marc Dachy (auteur d'un *John Cage/Marcel Duchamp*, Éolienne, coll. « Trois degrés », 2005). Cf. Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, traduit de l'anglais et présenté par Marc Dachy, avec la collaboration de Monique Fong (également traductrice en français du recueil *Silence*) et Marianne Guénot-Hovnanian, Paris, Éditions des Syrtes, 2000.

in conversation with Joan Retallack », l'autre « Daniel Charles *in conversation with* John Cage »... et il faut s'y méprendre.

∅

Au cours de cette troisième partition, le travail d'écriture de Cage s'est donc révélé comme la possibilité d'une « démilitarisation du langage » (dyssyntaxie et dysgrammaticalité), d'une « décontextualisation du texte » (dysthémie et dysstyle), d'une « déhiérarchisation du discours » (rhizomatisation et différence) et enfin d'une « débinarisation de l'argumentation » (multiplicité et participativité de l'écriture)... cela pour *faire pendant* à l'ortho-graphie idéologique et traditionnelle du « texte-œuvre » : eusyntaxie et orthogrammaticalité, unithématicité et monostylistique, organigrammaticalité et distribution du tout en parties, enfin dualisme et antagonisme productif.

On le constate, cette structure a elle-même été antagoniste. La partition suivante développe (mais avec quelle « grammaticalité » ?) les conséquences de la néologie cagienne sur le « métatexte » et sur l'esthétique du commentaire, en introduisant la possibilité d'une fusion productive-expressive entre les discursivités proches de la « création » et celles se recommandant de l'« analyse », de la « critique » et de la « théorie ». Comme on espère en faire soi-même l'expérience, et puisqu'il y a ici écriture, ce projet n'est pas détachable d'un impératif partout actif de performance textuelle et de prise en compte de l'autoréflexivité du texte.

Silence, p. 109 ;
les traits d'union
allongés — ce
sont, à propre-
ment parler, des
« tirets demi-
cadratin » et non
des traits
d'union : *re-*
quire et non *re-*
quire — appar-
tiennent au texte
original et res-
pectent sa divi-
sion en mesu-
res ; ils sont un
peu l'équivalent
en notation mu-
sicale d'une liai-
son entre deux
notes séparées
par une barre de
mesure). Mots et
silences, blancs
et noirs, vides et
pleins, les deux
pôles de
l'expression ga-
rantisent la
continuité de
l'écriture et réac-
tivent sans cesse
sa possibilité.
Cet équilibre
précaire est
d'ailleurs réitéré
quelques années
plus tard dans le
pendant théma-
tique de ce texte,
la « Lecture on
Something »,
publiée en 1959
et que l'on re-
trouve aussi dans
le recueil *Si-*
lence : « This is a
talk about
some-
thing and
naturally
also a talk about
nothing.

QUATRIÈME PARTITION

Cheminement vers la constitution d'un commentaire autoréflexif et performatif

⊗

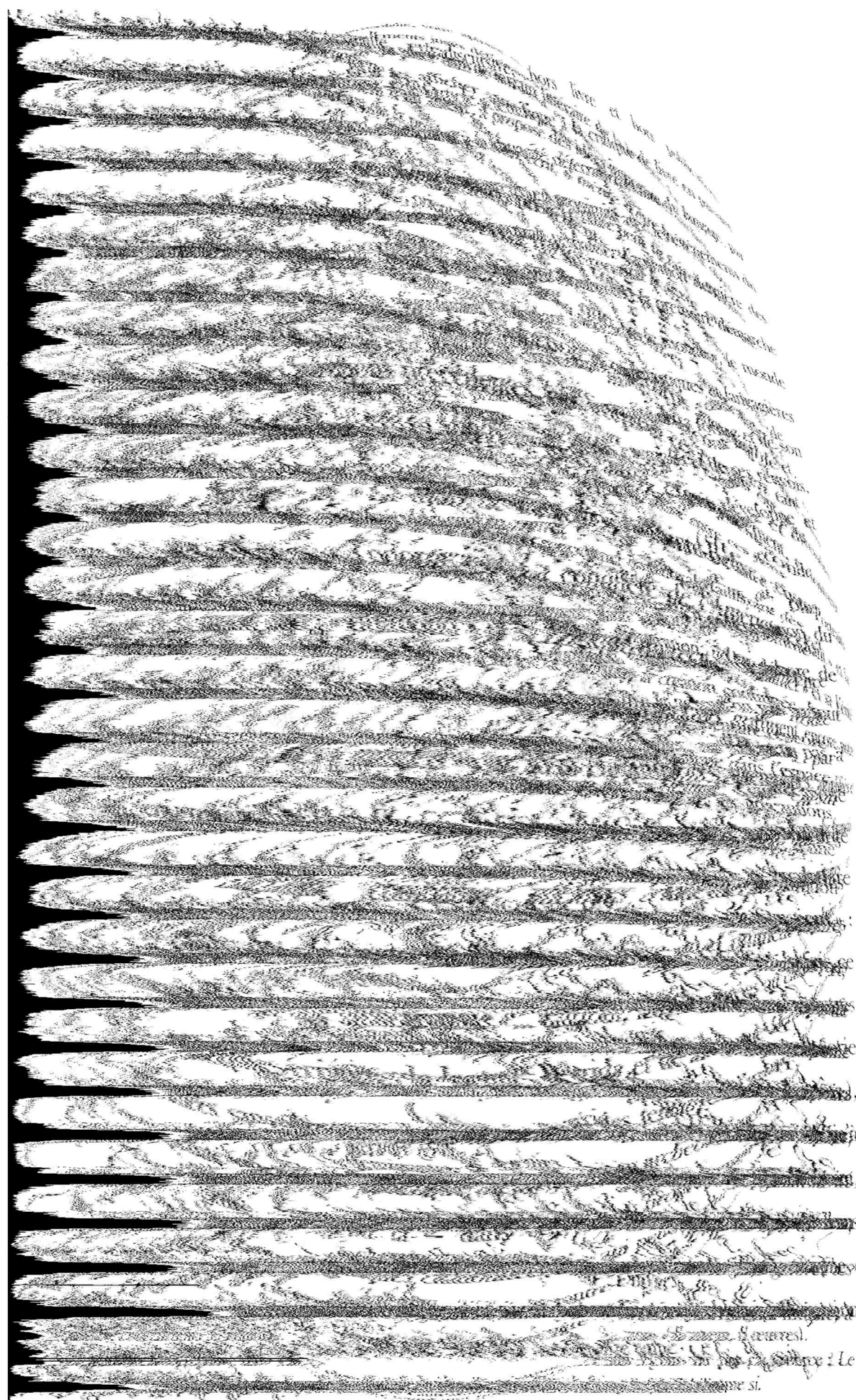
En guise de pro-logue et de pré-paration :

[...] le commentaire. Le commentaire, après tout, même s'il se donne un objet. Si les études naîtra de l'étude des qu'il prétend atteindre pur, même si le soi prétend littéraires veulent différences constatées au qu'il prétend atteindre pur, même si le soi prétend devenir une sein d'un ensemble que sincèrement en être hors, même si la méthode selon laquelle science, elles l'on sentira certes famili- il est conduit l'apparente certainement à une entreprise de doivent lier, puisque l'on aura vérité, le commentaire est un discours parmi d'autres. Et il reconnaître le ainsi une idée de n'est peut-être pas déraisonnable de penser que sous la leur l'univers mental de n'est peut-être pas déraisonnable de penser que sous la leur l'écrivain et du réseau solidité logique de la méthode, sous la rigidité de son « personnage » thématique mis à sa appareil, si objectif et si savant qu'il paraisse presque unique. Ensuite, disposition. Ce dernier toujours, puissent s'apercevoir, pourvu que le gratte un peu fondamentale est doit être simplement toujours, puissent s'apercevoir, pourvu que le gratte un peu fondamentale est interprété en tant que une plume sympathique, les éclats du sel qui sans cesse le celle de source disponible et menace de craquèlement, la trace d'une humidité qui depuis l'application, de comme prétexte à varia- toujours en est saturée et dont le commentaire prévient la justification du cation¹. [...] continûment l'effusion².

¹ Didier Souiller, « Quatrième partie : Le travail du texte en littérature comparée » / « 1. La trilogie de l'analyse » / « Thématique et topique », in le « manuel » *Littérature comparée*, sous la direction de Didier Souiller, avec la collaboration de Wladimir Troubetzkoy, Presses Universitaires de France, coll. « Premier Cycle », 1997, p. 620.

² Bruno Clément, *L'invention du commentaire. Augustin, Jacques Derrida*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 2000, p. 8. (Une citation pour nous providentielle.)

³ Roman Jakobson, en épigraphe du « manuel » de la note antérieure, p. 5 (« Première partie : Le fait littéraire » / « A - Quelques concepts opératoires »).



Reprenons :

L'œuvre littéraire de John Cage, ici entreprise et configurée comme « exemplarité », a permis le traçage néologique d'une distinction paradigmatique entre textualités « -objet » et « -sujet », entre productivité du dire et expressivité du vouloir-dire, entre signification directrice et signifiance circulaire/circulatoire. On a vu que les délinéarisations de l'une s'efforçaient de contourner les orthographies et originalités de l'autre — quant à la question de l'emprise auctoriale et quant aux modalités structurantes du discours (syntaxe, thématicité, organigrammaticalité, etc.). Typographiquement, pictographiquement ou schématiquement, cet antagonisme prenait forme : → d'un texte « en cage » et ∪ d'un texte « de Cage ». Le « dire » de la textualité-objet suppose : une confiance dans la sémantité sémiotique du langage (d'où une présomption que « forme graphique » → *concept* ou CHOSE), dans la compétence communicationnelle du discours (d'où introductions et prolégomènes, nombreuses entrées en matière), dans l'importance pragmatique de la prise de parole et de l'« allocution » (d'où stratégies phatiques et métalangagières), dans la capacité du texte à *rendre*, *signifier* et *informer* le monde. La textualité-objet *emploie* le texte pour manifester le contenu, les idées, les thèses qu'elle prévoit et qu'il s'agit de rendre. Sa production concerne une multiplicité de « textes-œuvres », c'est-à-dire de formes circonstanciées et ponctuelles, originales et orthographiques, manipulables et attribuables, que l'institution littéraire sanctionne, que les discours sociaux reconnaissent, et qu'il est sans cesse possible de nommer, citer, invoquer, utiliser. En revanche, le « vouloir-dire » de la textualité-sujet (calquée sur une symptomatologie de l'exemplarité cagienne), s'il ne parvient jamais à ignorer ou à rejeter hors de ses bornes l'influence autoritaire d'une →, s'il est régulièrement séduit par son principe d'économie, tente tout de même de rediriger son attention vers une

About how something and nothing are not opposed to each other but need each other to keep on going » (« Lecture on Something », in *ibid.*, p. 129 ; la typographie employée ici ne fait pas justice à l'original ; on y perd, entre autres propriétés méticuleuses, la précision des alignements verticaux, le jeu réel des blancs... voir l'original, donc). C'est un certain degré d'absence, représentée par la figure du silence, qui rend possible une certaine charge de présence, les *mots* du texte, ce qu'en d'autres lieux on appellerait simplement : *du* texte, c'est-à-dire une *quantité* textuelle (belle coïncidence, le « du » de « *du* texte » est ici article *partitif* ; il appartient donc à notre partition, il y participe).

vulnérabilité de l'expression. Là où la textualité-objet se préoccupe ordinairement de la rigueur de ses thèses, de la conduite de son discours, de la cohérence de sa présentation, là où elle emploie *la forme d'un langage* pour signifier *le fond d'une idée* (lisibilité → intelligibilité), la textualité-sujet consacre une part importante de ses efforts aux processus qui la travaillent de l'intérieur et qui, marginalement, la rendent possible. Citons, en désordre pour l'instant :

subjectivité intertextuelle et dialogique d'un « écrivain »¹,
 autoréflexivité et autoréférentialité de l'expression²,
 néologie linguistique et ambivalence sémantique³,
 disposition des coordonnées typographiques⁴,
 indétermination d'un « contenu »⁵...

La textualité-sujet reconnaît un ensemble de tonalités « négatives », rejetées par l'objectalité-objectivité de la textualité-objet, mais qui concernent pourtant de près l'écriture :

insuffisance du langage à rendre l'idée,
 vacillement de la thémativité,
 hésitation stylistique non feinte,
 emprunts intertextuels,
 métissage des lignes directrices,
 importance des lignes de fuite, de l'arbitraire et de l'aléatoire...

« Réticence » et « hésitation », babil et glossolalie, voire aphasie et dyslexie, forment quelque chose comme des *d i f f é r æ n c e s*, des comportements jugés déficitaires, satellitaires et marginaux par la visée du dire de la textualité-objet, mais qui pourtant préfigurent et agissent souterrainement

On distingue donc une absence *signifiante*, qui possibilise son comble, et une présence *insignifiante*, qui fait désirer, et éventuellement apprécier, son interruption en silences. Pris dans une action conjointe qui emplit l'absence et dévide la présence, le rien et le quelque chose forment dans le texte de Cage une dialectique enchâssée et réitérative qui fait de l'un l'agent complémentaire de l'autre. Entre la phrase et le silence, entre la présence et l'absence — mais ces notions sont sans doute encore insuffisantes —, c'est moins la présentation régulée et raisonnée d'un contenu que l'on trouve (une « productivité » textuelle) qu'une sorte de vie du langage, de phatisme naturel, de jouissance au regard de la si-

¹ J'écris.

² J'écris « J'écris ».

³ J'écris veut-il, vraiment et pleinement, dire « J'écris » ?

⁴ J'écris (Baskerville Old Face, corps 12, caractères romains... typographie « modèle »).

⁵ J'écris... (transitivement) quoi ?

Met/der/tle/Inti/Neopl/ine/Notat/on/ite/zi/lay/Interpe/No/ill/m/tto/Vo/hor/sac/vil/s/it/No/und/ra/di/No/ty/oc/Ve/Pr/ance

For the Arts

A Year from Monday
SILence

an Rchy

MUSica ge

e, tYw.Rds

la *mise en œuvre*. La textualité-sujet cherche à les afficher sans refoulement dans son « ouvrage » à elle.

Or il a semblé au cours des développements précédents que cet antagonisme quasi systématique entre textualités-objets et -sujets ne s'adressait qu'au concept d'« œuvre » et de « texte (simple, source, premier, de première main) », en tant que ceux-ci sont attribuables et personnalisables, en tant qu'ils rendent possible la production d'un corps auctorial et donc aussi d'un « corp(u)s » d'étude. Dans les partitions précédentes, ces corps et ces corpus¹ ont pu prendre nom, l'« œuvre littéraire de John Cage (1912-1992) », mais aussi, exemplairement, et souvent contre-exemplairement, « Barthes » et « La mort de l'auteur », « Sainte-Beuve » et ses *Portraits littéraires*, « Greimas » et le *Du sens*, « Todorov » et *La conquête de l'Amérique*, « Kant » et la table de la *Critique de la raison pure*, « Bremond » et sa *Logique du récit*, « Gadamer » et *Vérité et Méthode*, l'essai *Traduire* [...] de François Ost... (Nos guillemetages marquent encore notre méfiance envers l'onomastique.) Des « manuels » ont aussi été employés, exemplifiés, amplifiés et même ironisés dans leur vouloir-dire : les *Études littéraires*, la *Grammaire méthodique du français*, le guide disciplinaire *Littérature comparée*, quelques vade-mecum² autoritaires et hypersystématiques du genre de « Comment rédiger une thèse », « Comment conduire une recherche » et « Comment rédiger une bibliographie »... Partout, les voix citées ou citantes, criantes ou chuchotantes des philosophies-écritures de Jacques Derrida et de la copule Derrida+Guattari, quelques autres innommées sans doute, ont gravité autour des tentatives d'argumentation et de modélisation, y ont implanté un style et un lexique (néologique ou archéologique), y ont opéré une suggestion générale d'écriture. N'y a-t-il là — dans ces noms propres majuscules, dans ces guillemetages encadrants et

gnifiante (disons : une « expressivité » textuelle).

Ce rapport ambivalent, mais en définitive fonctionnel, entre le rien et le quelque chose, l'expression et le silence, etc., pourrait donc se nommer autrement, à travers une série de locutions oxymoriques, telles que celles-ci : expressivité tue et silence ponctué, absence signifiante et présence insignifiante, rien plein et plein vide, riens emplis et pleins évidés, blancs positifs et noirs négatifs, et ainsi de suite. C'est au fond là une vieille querelle sémiologique entre signifiant et signifié, entre forme et contenu qui se réactive à la lecture de ces lignes et qui reprend la délicate question du « partage des pouvoirs » entre les uns et les autres. À sa fa-

¹ Ou ces « corpora » : nous avons suggéré plus haut le pluriel latin savant, un peu « médico-légiste », pour désigner la possible cooccurrence et conjonction du « corps » (de l'auteur, de l'œuvre) et du « corpus » (d'auteur, d'œuvres).

² Vade-mecum : parentalité sans réplique d'un « viens (*vade*) avec (*cum*) moi (*me*) »... tout de suite et plus vite que ça. (Source : *Nouveau Petit Robert*)

dans ces italiques citationnels... ce qui peut revenir au même — qu'un listage organisé d'« œuvres », citées en exemples ou en contre-exemples, en admiration ou en dérision ? Le moment est venu de coupler à la notion mère de « texte » celle, dérivée ?, d'un « métatexte », venant après. Au phénomène textuel est attaché une prolifération de productions « métatextuelles », surnageant à la surface de la production textuelle ordinaire, comme en manière de conséquence, de renvoi, d'implication, de développement, de prolongement, de *commentaire*. Il existe bel et bien un type de texte, spécial ?, orientant sa visée de dire vers la textualité (encore), mais vers une autre textualité que la sienne propre, par parasitage ou par commensalisme, et qui s'efforce de faire du texte avec le texte. Cela est bien visible : le phénomène textuel implique en lui-même une prolifération et une dissémination de métatextes.

Mais trouve-t-on un réel rapport de conséquence ou de subséquence, d'engendrement diachronique ou de sous-crédation, entre textes et métatextes ? Où placer la limite entre ces deux types de discursivités ? Les définitions textuelles et métatextuelles s'exceptent-elles l'une l'autre ? Il faut entendre le mot « métatexte » comme un accouchement conceptuel paradoxal, *faillissant dès sa naissance* : il sera ici progressivement défendu que le commentaire métatextuel, conçu comme explicitation, amplification ou théorisation d'une « source » textuelle d'inspiration, ne se détache pas du texte qu'il prétend rejoindre. Au contraire, il en est la poursuite, la création continuée, la recombinaison et la réarticulation, bref la production ou reproduction encore identitaire, encore textuelle. Cage est l'opportunité de cette *remise au monde du commentaire critique dans l'espace de création textuelle* — qu'il n'avait jamais quitté, sauf dans le refoulement de ses précautions méthodologiques et de ses aprioris idéologiques. Les textes cagiens abritent la possibilité d'une reconduction du commentaire, de ses précautions et présomptions (observées à la partition précédente en parlant du texte ordinaire) dans un espace de textualité et de création

çon, en empruntant une image quelque peu triviale, Cage en rédige la formulation approximative : « It is like a glass of milk . We need the glass and we need the milk . Or again it is like an empty glass into which at any moment anything may be poured » (« Lecture on Nothing », p. 110). Si l'on associe ce lait à un contenu et ce verre à son contenant, alors il est d'abord clair que les deux structures, abstraites ou physiques, sont existentiellement indétachables l'une de l'autre et qu'elles coordonnent leurs activités dans le monde. Or, la troisième phrase de la citation, avec cette banalité désinvolte typique de l'écriture de Cage, invalide partiellement le principe d'une

littéraire globale, qui ne tranche plus entre avant-textes et après-textes, entre sources littéraires et commentaires littéraires, entre textes cités et métatextes citants, entre analysés et analyseurs... bref entre d'hypothétiques productivités analytiques, raisonnantes, démonstratives, heuristiques, introductives et conclusives, et d'aussi incertaines expressivités créatives, artistiques, néologiques, intertextuelles, autarciques, libérées. L'affranchissement littéraire et littéral cagien, l'an-archie textuelle dont il encourage la réalisation ici et maintenant, en tous les espaces typographiables, se veut ici le prétexte et l'occasion manifestes d'une réparation du schisme entre écriture de création et écriture de commentaire, entre écriture conçue comme *pratique* et écriture conçue comme interprétation, théorisation, critique, analyse, glose, herméneutique ou discours pédagogique.

Avant de proposer les moyens de cette scène globale de l'écriture et de suggérer l'importance d'une cohabitation à tous les niveaux entre le texte et son commentaire, sans doute faut-il fournir quelques réflexions sur les hypothèses idéologiques et épistémologiques du « métatexte », tel qu'il est ici entendu et développé.

Restrictivités et possibilités du « commentaire » textuel

Le régime littéraire moderne présuppose au minimum une bipartition entre les modes et les genres du dire, séparation perméable qu'il est hardi de positionner, mais qui n'en existe pas moins et qui poursuit des effets au sein de la « socioculture » textuelle. La littérature « comprend » et « présente » quelque chose comme des « textes », tout court. L'archétype en est le texte de création : texte de roman, de nouvelle, de théâtre, de poésie, texte mixte, texte essayistique, texte biographique ou autobiographique, texte de corpus, texte auctorial, texte « à l'étude ». C'est tout naturellement que la bibliothéconomie littéraire rangerait nos essentielles « œuvres littéraires cagiennes (1912-1992) » sous ce libellé

nécessaire interdépendance qui serait *chaque fois* actualisée. La théorie sémiologique s'est bâtie jusqu'à nos jours sur une inflexible présence et contiguïté simultanées du contenant et de « son » contenu, du signifiant et de « son » signifié. Ainsi, par exemple pour « la flèche », on obtiendra absolument l'appellation phonétique, graphique ou symbolique, couplée à la → elle-même. Or, de même que Cage peut imaginer un verre qui ne recevrait pas de lait, ou qui n'en recevrait que par hasard, ou qui en recevra éventuellement, nous pouvons nous représenter avec lui une certaine liberté entre signifiants et signifiés, formes et sens, qui rendrait possible, par exemple, un « discours sur rien », coquille alternativement vide et pleine, formée de couplages non paradoxaux entre

général de « textes de création » et parmi les sous-genres (poésie contemporaine, littérature d'avant-garde, recueils de conférences, textes de musiciens, etc.) auxquelles elles sont susceptibles d'être comprises, trouvées, replacées (dans l'ordre du savoir comme dans les rayons de la bibliothèque)¹. Au sein de ce premier « type » de littérature, textualité qu'on a pu dire « ordinaire » ou « de création », il faut bien reconnaître que c'est le genre du roman qui en domine depuis un siècle ou deux le paysage épistémologique. L'expérience commune nous apprend que pour une majorité de lecteurs, le « bon livre » se confond totalement avec le « bon roman », qui en est devenu le synonyme ou l'hyperonyme. Quoi qu'il en soit, le texte ordinaire (« premier », « auctorial », « non dérivé », nécessairement « publié » en « format livre ») passe pour une matière première de la littérature et comme le matériau de base, la ressource naturelle des études littéraires. On peut d'emblée l'associer, bien que ce soit probablement un réflexe insuffisant, à la → pour décrire le rôle de signification qu'il joue au sein de la sémiosphère littéraire. Il semble que le texte ordinaire — roman, poème, recueil de nouvelles...² — jaillisse dans l'espace des communications et prenne statutairement sa place dans le terrain littéraire de la lecture. Le texte-livre, le texte-œuvre est *original* (il provient d'un auteur, il propose des idées importantes ou belles, il crée et apporte du neuf...) et est *orthographique* (il est bien écrit, il mérite d'être lu, il est discours « eulinguistique » et emploie la langue comme un professionnel de l'écriture sait le faire). Disons, en caricaturant à peine, que la culture des « transactions » littéraires reconnaît le texte ordinaire comme un terrain d'attente et l'emploie comme un ingrédient structurel.

Typiquement plus spécifique, moins populaire, proche du monde des « études », de l'intellectualisme et du bâtiment universitaire, le second

toute une
gamme langa-
gère de *présen-*
ces s'absentant et
d'*absences se*
présentant. Ce
qui est ici mis en
question, c'est
nommément la
tension qui
s'opère en
littérature entre
d'un côté la
prétention à la
communication,
à la signification,
à la référence, et
de l'autre le
sentiment de
limitation
éprouvée aux
mains de
l'« autoréféren-
tialité » et de
l'« autoreprésen-
tativité ». En
effet, si les textes
de la littérature
semblent
s'adresser « par
défaut » aux sens
potentiels, si on
leur reconnaît
une naturelle
puissance de
signification, une
capacité usuelle
à *rendre* la pen-
sée, le dépistage
de leurs affilia-
tions intertex-
tuelles et de leur
condition langa-
gère, graphique,
scripturale sem-
ble les condam-
ner, à même leur

¹ L'édition anglophone a l'habitude d'identifier le genre des livres qu'elle édite dans le coin gauche supérieur de ses quatrièmes de couverture. Il en résulte de drôles d'affrontements architextuels. Conflits de genres dans la bibliographie cagienne : recueil *Silence* = « Literature / Music » ; recueil *M* = « Philosophy & Music » ; recueil *Empty Words* = « Poetry » ; recueil *X* = « Philosophy/Music » ; recueil *MUSICAGE* = « Music/Literature/Art » ; recueil *Conversing with Cage* = « Contemporary Music » ; etc.

² On sent bien que ces catégorismes sont en perte de sens... Utilisons-les avec un brin d'ironie, voire de parodie.

mode littéraire de la productivité lisible et intelligible fonctionne tout autrement. Non pas « à l'inverse » de ce qu'on vient d'évoquer en tant que « texte ordinaire » ou que « texte de création », mais *en aval* (par voie de conséquence et de subséquence) et *en supplément* (par complémentarité et amplification). Cette seconde manifestation littéraire peut être rangé sous l'enseigne/l'insigne du « commentaire » ou, plus subtilement, du « commentaire métatextuel ». De toute évidence, c'est dans les études littéraires, et tout particulièrement en théorie littéraire (voir notre première partition), que l'occurrence métatextuelle semble le plus avérée et manifeste, mais elle peut aussi être reconnue dans toute discipline qui, en cherchant son autodéfinition ou en la performant tout simplement par élaboration de son contenu théétique, entretient la croyance en la *possibilité d'un renseignement sur le monde par le texte*. La propriété et capacité « métatextuelle » traverse les productions textuelles de la philosophie (qui, le plus souvent, « platoniquement », la répudie et l'évacue de son discours), des sciences humaines comme la sociologie, l'anthropologie et la linguistique, et jusqu'aux sciences les plus pures et appliquées. Les champs disciplinaires et disciplinés du savoir, malgré des pratiques néologiques, hétérotylistiques, citationnistes, intertextuelles et plagiaires bien établies, font reposer une partie importante de leur productivité, efficacité et légitimité sur une vision du texte capable de dire « le monde » (une parcelle précise et compréhensive de [leur] monde). Pour les savoirs disciplinaires, ce que la capacité métatextuelle permet, c'est précisément de se laisser oublier, d'effacer ses traces orientantes et acheminantes, de devenir *textualité-fantôme* et *significativité spectrale*. Le texte a beau renvoyer à d'autres textes, inlassablement, en se servant ou non de « », d'*italiques*, de ¹ ou de LISTAGES BIBLIOGRAPHIQUES, il n'en continue pas moins de faire ignorer les coordonnées « méta- » (ou « auto-réflexives » : ∪) de son fonctionnement, et de s'adresser au monde, à une réalité puissamment extratextuelle, extradiscursive, hors livre et hors publication. L'« extratextualité » du texte disciplinaire — de l'article

émancipation dans l'« espace » du sens, à un pouvoir somme toute limité, strictement *textuel* et auto-contenu. Le texte (du XX^e siècle, surtout) et sa théorisation se chamaillent avec cette aporie apparente : en tentant de mettre en scène une « extratextualité », sous une forme ou une autre, c'est-à-dire de renvoyer au monde du hors-texte, le texte ordinaire dévoile et se rend coupable d'un *tissage* tout personnel : encore des textes, encore le langage et sa graphisation convenue, encore l'écriture. D'où

l'importance théorique d'une séparabilité entre forme et contenu — dont on sent rapidement les insuffisances de fond.

La démarche de Cage, particulièrement visible dans le contexte de la « Lecture », ne consiste pas à prêcher pour la « puissance

¹ Notes bibliographiques en forme de précaution, d'attestation, d'aveu ou d'invitation à la falsifiabilité.

scientifique à la critique de livre en passant par l'essai philosophique — correspond exactement à la capacité *déterritorialisante* du langage, par lequel celui-ci donne l'illusion du contenu théorique rigoureux, en proximité avec les événements du monde, toujours *quasi*¹ alinguistique et atextuel. On pourrait verbaliser l'ambition dernière des textes disciplinaires : *se débarrasser du langage pour enfin dire*. Proposons : la première démarche de l'action métatextuelle au sein du texte disciplinaire (cherchant à « rendre le monde », le monde particulier de sa compétence objectale) est d'affranchir les circonstances linguistiques et langagières de sa substance : textualité de son discours et de sa prise de parole, textualité de sa forme et de son fond, textualité de son glossaire et de ses néologismes, textualité de ses exemples et de ses renvois. Appliqués aux disciplines du savoir, l'habileté métatextuelle prévoit et prévient, développe et camoufle l'*hypertextualisation généralisée de sa mise en œuvre*.

Mais dans les études littéraires, et tout particulièrement dans l'effort de théorisation du littéraire, ce processus, ou cette « capacité », est portée à ébullition (suivant une métaphore de fluidité...), chauffée à blanc (suivant une métaphore de concrétion...). (Ne la perçoit-on pas partout en ces pages ?) On a vu plus haut que la théorie littéraire, en particulier, ne parvenait pas à s'extraire, sauf à rester dans l'inauthenticité et le camouflage de sa texture, d'une « aporie autoréflexive » contenue à même sa visée de dire. Nous avons approché cette productivité aporétique comme étant une des conséquences importantes de la question circulaire et circulatoire « qu'est-ce qu'un texte ? » — incluant, sous-entendant, fomentant plusieurs « rétroquestions » : « qu'est-ce que *ce* texte-ci ? », « qu'est-ce que *mon* texte ? », « qu'est-ce qui possibilise à la fois ce texte-ci, sujet d'écriture, et ce texte-là, objet de mon étude et de mon désir ? ». Comme les autres savoirs disciplinaires, mais avec des circonstances aggravantes, la théorie littéraire, comme théorie réitérativement

communicationnelle » du texte ou pour son indépassable « autoréférentialité », pour une littérature traditionnelle ou pour une post-modernité du texte, mais appelle à une fusion performative des deux pôles, conçus comme potentialités, fusion qui les rendrait indiscernables et ferait apparaître une vie du langage plus « appropriée ».

Le corollaire théorique de cet appel est nécessairement la non-finalité, la non-téléologie, l'indéterminabilité essentielle de l'expression (littéraire, artistique...). C'est bien à la fois cette fusion, « heureuse » parce que vécue sans heurts, et cet aveu de désistement face à la Cause et la Conséquence qu'expriment les premières lignes du texte : « I am here , and there is nothing to say ».

¹ Intéressant : le petit mot « quasi », devant le nom, l'adjectif ou l'adverbe, peut signifier à la fois *presque* et *comme si*.

« textuelle » (intratextuelle, intertextuelle, hypertextuelle, métatextuelle, etc.), souhaiterait elle aussi « dire » (transitivement : dire le monde, l'« altertexte ») ; mais ne parvient qu'à se dire (réflexivement, pronominalement), qu'à s'inventer et qu'à s'entendre. La théorie littéraire, et les études littéraires avec elle, est tout entière contenue dans cette contingence hésitante et dans cette phénoménologie bégayante du *vouloir-dire*. Souvenons-nous de la théorie « électrostatique » de la composition/recomposition littéraire proposée par McLuhan+Cage : « brushing information on information », frottement et froissement de sources textuelles entre elles, brassage et bruissage de bribes de textes sur d'autres bribes de textes... Qu'en est-il donc du « commentaire », du « métatexte » en littérature ? Consolide-t-il en effet un second mode du dire littéraire ? Concerne-t-il bien quelque chose de *supplémentaire* par rapport au texte ordinaire, auquel il s'adresse souvent et qu'il prétend rejoindre par ses efforts variablement descriptifs, analytiques, théoriques ou théorétiques, commentateurs et annotateurs, altéritaires et « flexionnels » ? Se tient-il davantage dans la variation ou dans l'augmentation du texte « source », dans l'interprétation joueuse, pastichisante ou au contraire sérieuse, exégétique, dans l'utilisation égoïste ou l'inspiration déferente, dans la critique ou l'explicitation, dans la recombinaison ou la répétition... ? Y a-t-il un sens, après les suggestions décatégorisantes et anarchisantes de l'écriture cagienne, à maintenir un clivage épistémologique et institutionnel entre le texte et « son » métatexte, et à lire différemment l'un et l'autre ? Le commentaire — et celui-ci, on n'a pas cessé de le rappeler, en est bien un — opère-t-il *ailleurs et autrement* que l'autre texte, texte-source et texte-origine qu'il vise de son discours et au moyen de ses marques citationnelles ? C'est à ces questions que nous mène toute la discussion des pages précédentes.

Est-on bien sûr, pour initier notre réponse, de comprendre la présomption paradigmatique du métatexte ? D'abord, qu'y a-t-il dans cet

If among you are those who wish to get somewhere, let them leave at any moment » (*ibid.*, p. 109). Une autre finalité est trouvée dans la simple expressivité d'une *vacance*, d'une *improductivité*, de l'*inoccupation* des lieux usuels du texte. Les lecteurs trop attentifs, impatients à formaliser un contenu à venir, sont invités à sortir, ou à faire ce que bon leur semble. Cette réorientation quasi paradigmatique des modes et des canaux de la signification est importante, puisqu'elle déplace toute contrainte de linéarisation du sens (du genre : signifié → signifiant, idée → forme) d'une productivité contraignante vers une expressivité plus flexible, d'une exigence de pertinence artificielle vers une acceptation du *mouvement* et du *processus* de toute signification.

immense petit préfixe : « méta(-) » ? Sans entrer dans les détails, proposons que les idées :

de *subséquence* (succession, modification, enchaînement, conséquence),
de *contiguïté* (proximité et promiscuité, voisinage, couplage, participation,
collaboration, échange)
et de *dépassement* (transcendance, suppléance, préséance,
supplémentarisation, augmentation et amplification, excès)

cohabitent toutes dans l'acheminement historico-sémantique du « méta- ». J'avais, dans une recherche précédente, tenté une courte analyse de la généalogie, à la fois conceptuelle et linguistique, de ce petit mot. « Méta » : affixe si utile, et dont l'emploi en littérature, en philosophie, en linguistique et dans les sciences en général (médecine, physique, géologie...) est si fréquent. Je cite un passage de cette écriture précédente, ce qui n'est pas sans causer quelques problèmes rétroactifs : autocitation, autofiction, intertextualité circulaire ou hyperbolisation ironique du commentaire, « métadispositif » d'écriture ? Pré-textes biobibliographiques, en tous les cas, autour du « méta- » :

Dans le grec *μετά*, malgré une étymologie obscure¹, on reconnaît au départ une simple succession : ce qui vient logiquement mais surtout chronologiquement *après*, à la suite, derrière. Ainsi, pour donner un exemple fondateur, la *Métaphysique* d'Aristote est le texte qui suit sa *Physique*, sans pour autant prétendre l'élever ou l'élaborer *elle*². On trouve aussi dans le mot grec une idée de participation, le fait de prendre part, avec des indications flexionnelles comme « parmi », « au milieu de », et même « vers, à la recherche de », mouvement vers l'altérité et volonté de ce mouvement. En matière de temporalité, le *meta* grec peut donc aussi être un « pendant ». Mais pour forcer les choses et accroître notre perplexité, l'évolution moderne du préfixe fait coïncider celui-ci avec un « avant » : par le dépassement, la transcendance, la

Cage écrit, fort paradoxale-
ment : « Most
speeches
are full of ideas.
This one
doesn't
have to have
any »
(*ibid.*, p. 113).
L'« idée » d'une
impertinence de
l'idée est ici suf-
fisante pour en
exprimer une
tout autre et
pour constituer
un fragment de
texte, voire une
textualité propre
et autonome. De
surcroît,
« vacance » et
« improducti-
vité » n'empê-
chent pas la
survenue d'idées
anciennes ou
nouvelles, mais
permettent leur
appréciation et
leur sélection
naturelles : « But
at any moment
an idea
may
come along ».
Then
we may
enjoy it » (*ibid.*).
En insistant pour
une potentielle
« improductivité
de la communi-
cation » qui se-

¹ Cf. l'article « Méta- » du *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., qui identifie cette difficulté.

² Cf. l'article « Métaphysique » d'*ibid.* : « La notion de métaphysique, entendue comme “science de l'au-delà de la nature”, résulte d'un contresens sur le sens de *meta* (→ méta-) employé en grec dans son sens temporel. Mais ce contresens n'est pas conceptuel, car la notion existait dès Platon. » Or, on sait que « Le titre *Métaphysique*, ou plutôt *Métaphysiques* (le titre grec est *ta meta ta physika*), n'est pas le fait d'Aristote lui-même, mais des éditeurs qui ont rassemblé une multiplicité de traités dont ni la sélection, ni l'ordre, ni l'authenticité ne s'imposent. » (Aristote, *Métaphysique*, introduction, traduction, notes, bibliographie et index par Marie-Paule Duminil et Annick Jaulin, Paris, GF Flammarion, 2008, p. 7).

complexification, le passage à un « second degré » et, plus spécialement, par la mise en possibilité d'un retour sur la chose même *par la chose même*, le « méta- » moderne s'affiche en tant qu'élément signifiant et présignifiant d'un radical prétendant prévenir et précéder le discours auquel il renvoie. Placé chronologiquement après, il insiste pourtant pour être conceptuellement avant, antérieur en qualité de profondeur. Substantivement, le méta- est « présignifié » (le nom) bien que « postsignifiant » (le nom), mais verbalement « présignifiant » (le participe) bien que « postsignifié » (l'adjectif verbal). Par le « méta- » contemporain, une instance subjective — prenons en exemple le texte et son auctorialité — fournit quelque chose *de plus* à ce qui est déjà une chose (qualifiable, quantifiable et attributive), *par* cette chose, *au moyen* de cette chose. N'arrêtons pas de jongler : le « méta- » est un *discours* se surajoutant à un discours *considéré comme le même*. Ici, on a donc trois coordonnées cooccurentes et cumulatives pour le « méta- » : supplément, déjà-là et automanipulation. Trois étapes qui, réunies, ont fondé notre observation de l'autoréflexivité : un sujet existant et (se) découvrant un objet, puis dont la conséquence rétroactive de l'« aller-vers » de la rencontre provoque une reprise en main complexifiée, voire carrément réifiée, de ce sujet par lui-même. [...] Le méta- est donc simultanément cette trichotomie *paradoxale* et *totalisante*, c'est-à-dire désirant s'appliquer à toutes les conditions. Il est tentant de déclarer que le méta- est *partout*, il a cette prétention, ce souhait d'ubiquité conceptuelle. Le méta- est une figure ambitieuse. À partir d'une même pâte, il souhaite être davantage, et *faire être* davantage. À l'addition, il troque la multiplication, et souhaite même l'exponentiation, l'asymptotisation — dans l'enchâssement et la mise en abyme par exemple. De même : lorsque je parle de « métalittérature », lorsque j'identifie telle proposition, tel roman, telle écriture comme étant ou se souhaitant être « métalittéraire », j'ai la croyance que la littérature toute nue n'est pas suffisante pour s'expliquer elle-même et qu'une autre littérature doit s'y consacrer ; qu'un *second degré du même* doit s'accoler à la chose observée pour la rendre intelligible à l'intérieur d'elle, à même son espace personnel de signification.

Par le méta-, j'image, je parabolise l'être de l'autoréflexivité, ou l'inévitable retour du sujet sur ce qui le constitue, existentiellement, comme sujet participant du monde. Et pourquoi le « retour » dans le méta-, dans la vie de l'autoréflexivité ? Nous touchons peut-être là au symbolisme essentiel de ces données, à savoir que le mouvement autoréflexif, par la figure du retour qui habite sa finalité et constitue sa volonté, est la manifestation conceptuelle d'une **recherche d'origine** sans cesse réactionnée².

<**recherche d'origine**>... Si le « méta- » du métatexte, jouant son rôle de pré-fixation et de supplémentarisation, signifie et favorise un retour à

rait à l'œuvre dans tout projet textuel, Cage propose une pratique de la littérature en partie libérée de ses linéarisations conventionnelles en regard du sens et de sa prétention à rendre les idées suivant des mécanismes rationnels, intellectualisés, hiérarchisés.

Ce réalignement de la productivité textuelle (devenue plutôt « expressivité », selon le vocabulaire que l'on a employé plus haut), Cage l'érige en « paradoxe fonctionnel », c'est-à-dire que l'entrechoquement de ses deux constituants ne représente pas un vice du texte mais un agencement normal de ses protagonistes conceptuels. Les exigences de communication, de productivité du sens, de signification ne s'opposent pas *de facto* aux

¹ Autocensure (= métacensure ?).

² *Littérature, analyse et forme. Herbert, Tolkien, Borges, Eco : une architecture intertextuelle et transtextuelle*, Paris, Éditions Universitaires Européennes, 2010, p. 101-103. C'est moi qui souligne. Forcément, c'est moi qui écris.

l'origine (par une sorte d'anamnèse étymologique ?), quelle est l'originalité/originellité qu'il vise ? C'est que le métatexte, comme texte de surcroît et de subséquence, comme texte² ou "n", a besoin d'imaginer un texte *précédent* (texte premier, texte source, texte cité et citable « en exemple ») pour exister quant à lui-même, pour accomplir sa propre tâche de signification. Le métatexte, ou l'écriture du commentaire, pose le « texte-œuvre » qu'il façonne comme son *sujet d'étude* et sa *permission d'écriture*. Dans tous les sens du terme, il nécessite un « pré(-)texte », qui lui permet de se poser comme discours de la subséquence, de l'objectivité et de la référentialité. Disons-le, le métatexte a une parenté certaine avec l'écriture théologique et exégétique de l'« anagogie », selon laquelle la compréhension du sens spirituel passe par l'interprétation du sens littéral — et cette littéralité aura historiquement toujours trouvé un Texte spécial, texte de Loi (divine ou humaine), où puiser les conclusions de son travail. Prolifération passée de « commentaires *sur* », d'« exégèses *de* », de « gloses à *propos* »... où chaque fois c'est la préposition génitive (sur, de, à propos de, autour de) qui légitime le discours suivant. Prolifération moderne d'*Analyse de ...*, de *Commentaire(s) sur ...*, de *Description de ...*, de *Vocabulaire* ou de *Lexique de ...*, notamment dans le marché du manuel scolaire¹, ainsi que dans la production universitaire². Observons de plus près les prétentions apostérieures, objectales et référentielles de la métatextualité (en empruntant une fois de plus la stratégie, ici pastichisante, de la disposition « organigrammaticale » du métatexte courant) :

- Subséquence : le commentaire métatextuel souhaite se positionner *après* et *ailleurs*. Son hypothèse de travail, sa problématologie, sa contexture, son corpus, sa liste de renvois, bref son *appareillage théti-que* succède à une « antériorité significative » : le texte-œuvre, le texte-source, le texte-citation. Réminiscence de l'onomastique

postures plus libérales de la vacance et de l'inoccupation. Elles se réunissent plutôt dans une mécanique globale qu'il incombe de laisser s'exprimer. C'est le sens de la phrase un peu nonchalante en début de texte :
 « As you see, I can say anything. It makes very little difference what I say or even how I say it » (*ibid.*, p. 112). Pour l'idéologie traditionnelle du texte, cette déclaration a quelque chose de choquant, comme s'il s'y dévoilait un secret jusqu'alors bien gardé. En généralisant, nous pourrions prétendre que le texte prototypique, tel que plusieurs traditions littéraires l'ont fixé et exalté, est un texte *thématique*.

[* *Unithématique, euthématique, orthothématique.*]

L'écriture requiert un

¹ Voir les nombreuses collections pour étudiants et « universitaires » chez Ellipses, Gallimard, Flammarion, Armand Colin, les Presses Universitaires de France, Seuil, Nathan, Le Livre de Poche... repaires connus et ici fréquemment employés.

² « Vous êtes ICI. »

incorporée « John Cage (1912-1992) » (+) John Cage, *Complete Literary Works* (voir notre partition un). À demi-mot ou de façon déclarée, en le sous-entendant dans son développement ou en l'inférant en introduction, le métatexte ordinaire n'imagine pas autre chose qu'une étude/analyse/réflexion SUR John Cage, SUR l'œuvre, c'est-à-dire en surimposition, surimpression et surinvestissement. Or, la préposition autoritaire cache presque toujours une prolifération de parasitages et de relations que l'on pourrait qualifier d'« incestuelles ». La particule « sur » fait advenir une mêlée de prépositionnements anarchiques du texte-source : à partir de, autour de, à travers, par l'entremise de, sous couvert de, (et même :) contre ! Le désir et l'admiration du métatexte pour « son » texte, ce qui l'amène à y déclarer propriété et à s'y surimposer, ne sont-ils pas plutôt la marque d'une « inamitié » plus profonde, d'un antagonisme ou d'une « antagonie » entre deux *hainamis/inamis/ennamis* également textuels ? Tout se passe, bien que silencieusement et marginalement, comme si le commentaire métatextuel ravageait et détruisait sa matière inspirante plus qu'il ne l'élevait et l'augmentait. Il faudrait dresser, en contrepartie du commentaire anagogique d'antan, une pneumatologie *asthmétique* du commentaire, toussante et haletante, qui trouverait à la base de son « inspiration » une étonnante force de nivellement et de démantèlement, une oppression inspiratoire, un étouffement, une *apnée*. (Illustrations de ceci, sur le versant de la péjoration : Est-il possible aujourd'hui de lire Sainte-Beuve sans lire la contre-écriture de Proust et de Barthes ? d'aller voir du côté de Friedrich Schleiermacher et de Wilhelm Dilthey en évitant la critique psychologue et historiciste qu'en fait plus tard Gadamer dans *Vérité et Méthode* ? Etc., etc. Sur le versant de la mélioration : Est-il possible, disons pour un étudiant en littérature, d'éviter les termes de « dialogisme », de « polyphonie » et de « carnavalesque » dans sa lecture de

« sujet », au sens le plus prosaïque du mot, un thème assez unitaire pour stabiliser dans une forme finie une langue que l'on sent déjà nous échapper, nous déborder. L'exigence thématique de la littérature agit comme force opposée à la tendance manifeste du langage à se désinstitutionnaliser spontanément, à jaillir de toutes parts, à ployer les limitations sémantiques et syntaxiques qu'on tente de lui imposer. Le thème est donc la trace planante d'un pouvoir exercé sur le texte et sur le langage censé le consolider. Farouchement opposé à cette violence inutile, Cage insiste pour une dé-thématisation ou a-thématisation de l'expression — là où ailleurs il insiste pour une a-syntaxie ou une ponctuation libre. Évidemment, comme chaque fois, la prétention est dangereuse et paradoxale, voire oxymorique

Dostoïevski, qui du reste ne les emploie jamais ? et d'ignorer l'opposition classique de la prose dostoïevskienne et de la prose tolstoïenne ? Etc., etc.) La subséquence cache une incorporation et une perversion, qui permettent, justement, l'autre corps et l'autre version. Il faudrait que les études littéraires et que la « thèse » reviennent à l'observation de ce processus interne, à l'introspection et à l'autoanalyse. — *Après et ailleurs* : le commentaire métatextuel prétend aussi occuper un autre lieu que celui de sa source commentée. Il est toujours dans le « livre » (publié), dans le « texte » (imprimé), dans l'« écriture », sans doute, mais c'est un autre livre, un autre texte, une autre posture et une autre manière d'écriture. Curieusement, le *Commentaire sur l'œuvre littéraire de John Cage* souhaite être placé sur une autre étagère que celle qui abrite les gros volumes des *John Cage: Complete Literary Works*. Il préfère le voisinage des travaux de son calibre, de son mérite, à thématique et titrologie semblables : les autres études sur, commentaires sur, analyses de, réflexions sur. On peut le comprendre : la textualité classique, la textualité-objet, est affaire de familiarité et d'accoutumance. La distance que dispose le métatexte entre son texte et lui est à la mesure de son adversité pour son matériau (« je ne suis pas le texte que j'analyse »), mais aussi, et sans qu'il n'y ait d'in vraisemblance, à la mesure de son désir de communion et de communication avec l'altertextualité (quelque chose comme : « Je ne suis pas le texte que j'analyse, je ne peux être en moi-même l'objet de mon désir. Mais cette distance entre moi et l'autre, cette *fracture schizoanalytique* rend possible mon action. La schize texte | métatexte me rend habilité à rejoindre mon objet altertextuel et à y consacrer mon discours, ma subjectivité, ma démarche identitaire... Étant ailleurs, je puis *dire* l'autre (avec une certaine autorité, usant d'un langage différent). Texte et métatexte, moi et l'autre sommes *équidistants*. »).

dans ses termes
mêmes : la
« dé- »thématisa-
tion est aussi une
thématisation,
comme on asso-
cierait encore
une « contre-
»violence à une
violence. Quels
sont les ressorts
que Cage em-
ploie pour *per-
former* cette
déthématisation,
en évitant les
écueils les plus
évidents ? *Auto-
référentialité* et
*autoreprésentati-
vité* semblent
procurer ici une
stratégie formelle
salutaire. À
partir de la
seconde partie
de la « Lecture »,
le « Discours sur
rien » amorce
des retours
ponctuels sur
son propre dé-
roulement,
nommant et
relatant le pro-
grès de ses com-
posantes : « At
this par-
ticular moment,
we are
passing through
the fourth
part
of a unit
which is the
second
unit in the se-
cond large
part of
this talk . [...]
This, now, is the
end

— Objectalité et téléologie : parce qu'il façonne un objet et qu'il s'y adresse (en le citant, en le nommant, en l'opérationnalisant), le métatexte cultive une textualité de *destination*. Son projet théorique le mène quelque part, il parle *de* (quelque chose) et *à* (quelqu'un). D'un prépositionnement *génitif* (subséquentialité des *sur*, *à partir de*, *autour de*, *à travers de*, *par l'entremise de*, *sous couvert de...*), nous passons à un prépositionnement *attributif* : *de*, *à*, *dans le but de*, *orienté vers*, *destiné à*. Or, le texte particulier dont le métatexte vise l'expli-citation subit nécessairement les contrecoups de sa disposition téléologique. Ici encore, le texte de corpus est le pré-texte d'une thèse déjà couvée, orientée, anticipée. Le métatexte, puisqu'il organise une « hypothèse de travail » qui triture et incise le texte, prévoit la signification de son objet. À la rencontre d'une prolifération métatextuelle dont il n'est pas à proprement parler l'« auteur », le texte commenté n'est plus le même. Le métatexte change le texte, constamment et variablement. Mais y a-t-il déjà eu origine et originalité textuelles, pour qu'elles puissent être dites corrompues ? Le texte-source avait-il seulement déjà été « le même » ? Non, la brèche ouverte par le « surcroît » interprétatif du commentant sur le commenté, du texte « modèle » sur le texte « prime » (« ' »¹), du *Commentaire sur l'œuvre littéraire de John Cage* sur les *John Cage: Complete Literary Works*, ne fait que souligner et qu'exagérer le réseau de microbrèches qui avait toujours été présent à l'intérieur de la source elle-même. Voir la « désoriginellité » relevée par la déconstruction. Il faut reconnaître que le métatexte déclare vouloir rejoindre le texte cité et analysé, le toucher de son « désir théorique », mais qu'il couve secrètement un autre objectif, et qu'il imagine un autre objet : le sien propre. Ce que le commentaire espère communiquer, c'est lui-même, et non le prétexte de son expression. Ce qu'il veut concrétiser, ce sont les

of that second unit » (*ibid.*, p. 112). Puis, au cours de la quatrième partie, la procédure se généralise, les termes de la ritournelle se précisent, et l'auto-itération devient le seul phénomène visible : « Here we are now at the beginning of the third unit of the fourth large part of this talk. More and more I have the feeling that we are getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, we are getting nowhere and that is a pleasure [...] If anybody is sleepy, let him go to sleep » (*ibid.*, p. 119-120). La démarche réitérative et autoréférentielle était du reste le corollaire normal de la déclaration de non-contenu du dé-

¹ Rappelons qu'en langage mathématique : t' est la dérivée de t , et t'' la dérivée de t' ; le point T' correspond symétriquement à un point T , selon une droite située à égale distance de l'un et l'autre. — Une variante rectiligne du typogramme courbe « ' » est « ' ».

conclusions de sa destination, non les détails de sa provenance. Mais tous les textes ne se prêtent-ils pas au même jeu de perversion et de translittération au sein de leurs *reprises* successives ? N'y a-t-il pas, contenue dans l'idée même de textualité, le jeu permanent d'une vectoriellité dynamique, qui rend le texte *objet de déplacement et de transaction* ? Le programme objectal et téléologique du métatexte n'est après tout pas si pervers : il profite simplement des coordonnées, des contingences, des combinaisons inlassablement *dicheminantes* et *destinerrantes* du texte ordinaire (bien que, le plus souvent, il ignore ces propriétés en lui-même). « Dichemination » et « destinerrance », plutôt qu'« achemination » et « destination » : le texte abandonne dans l'œuf son objectivité et sa finalité¹ — celles-ci sont naïvement reprises par le commentaire classique, qui profite de ce délaissement pour configurer son objectalité et sa finalité personnelles.

- Référentialité : plus que le texte lui-même, le métatexte fait reposer sa démonstrativité sur la croyance en sa relation au monde (extratextuel). Il utilise un des ressorts du langage sur lequel nous sommes déjà passés, sa capacité « méta- » (-linguistique, -communicationnelle, -discursive...) de faire oublier sa propre texture pour ne rendre qu'un contenu articulé, bref à ne rendre que le fond par la forme, que le signifié par le signifiant. Or, le « monde » visé par le commentaire métatextuel est encore le texte, d'où une menace d'objectalité circulaire et improductive (texte sur le texte sur le texte...), menace dont il a bien conscience et qu'il prétend éviter en s'érigeant comme *renseignement sur le*

but. La citation est passablement célèbre, et suscite peut-être quelques réminiscences beckettiennes : « I have nothing to say and I am saying it and that is poetry as I need it » (*ibid.*, p. 109). La stratégie qu'emploie Cage, et surtout en ce qui concerne cette quatrième partie entièrement réitérative, peut sembler paresseuse, voire propagatrice d'ennui ! Trahit-elle une lassitude de l'écriture ? Un texte refusant toute référentialité hors de sa propre démarche se condamne-t-il par le même mouvement à de semblables manœuvres improductives : ritournelle, réitération, autorenvoi, métacommunication (et méta-métacommunication), autoreprésentation... ? Nous

¹ Rappel d'un commentaire de Derrida : « Comme les lettres, les livres n'ont pas de destinataires précis : c'est même la condition de possibilité de leur lisibilité (être compris par quiconque, hors contexte) : tout écrit, comme une bouteille à la mer, entame *aussi sec* sa destinerrance. » (Charles Ramond, *Le vocabulaire de Derrida*, op. cit., p. 24). Pour la locution codée « aussi sec », on se rapportera au texte « Signature Événement Contexte » (« SEC ») de *Marges*, puis à *Limited inc*, où elle signifie à la fois « immédiatement » et « toujours déjà », « origine différante », « logique de l'obséquence » (*ibid.*, p. 13).

monde par le texte. Le métatexte prétend chaque fois *informer* l'espace fantasmé d'un monde détextualisé, quasi alinguistique, au moyen d'un espace, lui, *hypertextualisé*: le ou les textes particuliers, distinctifs, significatifs, sémantiques, citables, originaux et orthographiques qu'il élit. L'espoir référentiel du métatexte (« dire le monde en disant le texte ») est donc paradoxal. La voix du commentaire s'adresse au texte commenté *en tant qu'il constitue un monde* (de possibles, de significations, de sens), une sémiosphère suffisamment complexe et riche pour mériter d'y attribuer un langage, un réseau d'hypothèses, une thématologie, une stylistique, un lexique propre, qui à leur tour, c'est-à-dire dans l'espace subséquent et dérivatif du métatexte, *renseignent* sur ce monde, *informent* ce monde. Faisons cette proposition théorique et métathéorique: le commentaire classique espère que sa transformation d'une source textuelle en objet de son étude et de son discours déplacera l'application de cette objectalité vers une description et une analyse du monde lui-même. En d'autres mots: l'hypothèse textuelle du métatexte se veut aussi une hypothèse sur le monde – sur les autres discours, sur les phénomènes de culture et de société, sur l'histoire, sur la pensée, sur le savoir, sur la littérature, sur la théorie littéraire... Très schématiquement, on pourrait illustrer la référentialité espérée et anticipée du métatexte de cette façon:

texte →¹
 métatexte →
 discours sur le texte (hypothèse locale, immédiate) →
 discours sur le monde (ambition globale, dernière).

Ou, mieux, par souci d'économie:

texte →
 métatexte →
 discours sur le ~~texte~~ monde (ambition globale, dernière).

souhaiterions
 défendre
 l'opinion que
 l'autoréférentialité
 générale de ces
 parties du texte
 représente une
 stratégie idéale
 de *déthématisa-
 tion*. Vidé de
 tout contenu
 hors de la narra-
 tion de sa propre
 architecture,
 opérant ce
 « dévidement »
 avec la plus en-
 thousiaste des
 disciplines, les
 sections autoré-
 férentielles de la
 « Lecture » mili-
 tent pour une
 existence graphi-
 que largement
 affranchie des
 contraintes thé-
 matiques du
 texte prototypi-
 que. Il devient
 possible pour le
 texte lui-même
 (et non pour son
 improbable
 « auteur »)
 d'imaginer un
 discours du *soi*,
 une narration
 « identitaire », à
 l'intérieur des-
 quels la virtualité
 de contenu est
 régnante – tout
 peut y entrer, à
 la manière du
 verre de lait de
 tout à l'heure –
 et pour lesquels
 les impositions
 thématiques sont
 minimales,
 éphémères, *ha-*

¹ Où → = (ici) suscitant, cherchant à engendrer, appelant de ses vœux.

Or, là encore, le métatexte semble bien se tenir dans l'inauthenticité et dans le rejet de sa propre texture. Car l'appui qu'il prend sur la source textuelle analysée n'est pas suffisamment stable, suffisamment extérieur, suffisamment « détextualisé » et « altéritaire » pour l'assainir de sa propre textualité (textualité-*identité*, forcément) et lui faire entretenir un rapport de réelle proximité avec le monde. Le commentaire ne s'applique pas au monde, il y tend (par imagination, intellection et projection). Le métatexte, plus encore que le texte ordinaire, a le désir du monde, d'en travailler la matière et la configuration, d'en fouiller le sens et d'en épuiser le langage. Mais ses efforts frénétiques pour le rejoindre, puisqu'ils prennent prétexte sur une « origine » encore et toujours textuelle (le corpus cité), puisqu'ils ne font à aucun moment l'économie de l'écriture, du mot et de la citation, le confinent inexorablement à une économie textuelle. Le métatexte, à même son ambition référentielle (« toucher le monde de sa langue »), se confronte(ra) encore et toujours à la question de la création et de l'imagination littéraire.

[Précaution : Cette suggestion revient-elle à dire que textes et métatextes se trompent sur l'existence extratextuelle du monde, et qu'ils rejettent la possibilité d'une « phénoménologie extramondaine » rejoignable par le texte (suivant un glossaire phénoménologico-herméneutique proche d'*Être et Temps*) ? Ce serait la thèse de l'autarcie, de l'autotélie ou encore de l'autoréférentialité de la littérature, attitude typique des « années » Tel Quel, du poststructuralisme... et peut-être aussi des fictions bourgeoises, découvertes en France à pareille période. Philippe Sollers, à son époque, dénonce : « ce préjugé [de "réalisme"] qui consiste à croire qu'une écriture doit *exprimer* quelque chose qui ne serait pas donnée dans cette écriture, quelque chose sur quoi l'unanimité pourrait être réalisée immédiatement. Mais il faut bien

sardeuses (cf. les *chance operations*). Encore une fois, le texte de Cage parvient à un renversement conceptuel et notionnel : l'improductivité de la réitération se morphe en productivité expressive, de même que le malaise structural causé par l'autoréférentialité évolue vers une potentialité, vers une simple disponibilité d'emploi. D'une façon ou d'une autre, le texte le précise : « we are getting nowhere and that is a pleasure . . . It is not irritating to be where one is . . . It is only irritating to think one would like to be somewhere else » (*ibid.*, p. 118-119). Usant d'un langage des plus simples, la potentialité phénoménologique du lieu se combine ici à l'expérience jouissive et acceptante des structures « passantes ». On nous encourage à profiter des

voir que cet accord ne peut porter que sur des conventions préalables, la notion de *réalité* étant elle-même une convention et un conformisme, une sorte de contrat tacite passé entre l'individu et son groupe social¹ ». D'ailleurs, la sémiologie saussurienne et la sémiotique peircienne, « du moins telles que la théorie littéraire les a reçues² », se hâtent de rejeter hors de leurs domaines d'étude et de compétence la notion labile, elle-même textuelle et partout textualisée de « réalité ». Au final, suivant la tendance autoréférentielle et « antimimétique » : « Le monde est toujours déjà interprété, car la relation linguistique primaire a lieu entre des représentations, non entre le mot et la chose, *ni entre le texte et le monde*. Dans la chaîne sans fin ni origine des représentations, le mythe de la référence s'évapore³. » Mais la thèse autotélique peut être nuancée en disant que le texte (ou le métatexte) n'imagine pas une réalité mondaine « en réalité » inexistante : il a au contraire besoin de la possibilité imaginative de cette réalité pour situer et déployer sa propre énergie. *Pour* le texte, le monde existe, et cela lui suffit. En revanche, la thèse inverse d'une possibilité de description et d'élucidation de la réalité extramondaine par le texte, qui plus est par une quelconque instance de métatexte, m'apparaît des plus problématiques. On l'a vu, c'est une thèse très critiquée en ces pages. Toute réfutation ou apologie qu'on pourrait en faire se confinerait, comme partout, au texte et à la textualité.]

Qu'en est-il en définitive de l'ambition référentielle de la métatextualité ? Le commentaire exprime-t-il une « parcelle de monde » sous couvert de son matériau commenté ? Disons que le désir de citer le monde en citant le texte est aussi une variété de l'ancestrale et transmédiale « recherche d'origine » — ou d'originalité. La recherche originale/originelle donne au texte de type dérivatif un moyen, une stratégie, une permission

virtualités textuelles, telles qu'elles peuvent se présenter dans tel ou tel con-texte (du latin *contextere*, « tisser avec », bien sûr).

Concernant le « sujet » de l'écriture, on a donc vu que le texte de la « Lecture on Nothing » nous initiait à une série d'oppositions fonctionnelles — entre contenu et non-contenu, expressivité et silence, thématique et déthématisation, et ainsi de suite —, oppositions liées à la fois à la présentation d'un sujet *par un texte* et à la performance d'un sujet *dans le texte*. Un projet de « Discours sur Rien » (c'est le titre de la traduction française du texte : *Silence*. *Discours et Écrits*, traduction par Monique Fong, Denoël, coll. « X-trème », 1970, 2004, p. 68-83) ne « signifie » pas de

¹ Philippe Sollers, « Le roman et l'expérience des limites » (1965), in *Logiques*, Paris, Seuil, 1968, p. 236, cité in Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, op. cit., p. 111-112.

² Antoine Compagnon, op. cit., p. 114.

³ *Ibid.* C'est moi qui italise.

d'expression, et lui procure la force de « citer », monde ou altertextes, mais à tout le moins de *citer en exemple*.

Comme mise en scène, encore par le texte, d'une « subséquence », d'une « objectalité » et « téléologie », et d'une « référence au monde », le commentaire métatextuel se pense en proximité « incestextuelle » avec le texte qui l'intéresse ; mais cette proximité suppose une duplicité, voire une hypocrisie convenue. Risquons ce mot : en écrivant ce qu'il dit, le commentaire réfléchit à tout autre chose, il a « la tête ailleurs ». En détaillant le texte de l'altérité et de l'adversité, en le citant frénétiquement, en l'opérationnalisant à travers de multiples déclinaisons hypothétiques, le métatexte suppose une préoccupation identitaire encore textuelle, « première » et « sourcière », citante et implicite, identique à celle du texte-source cité. « *Qu'est-il à moi de dire ?* » et « *Comment puis-je le dire ?* » chuchote en vérité le métatexte, là où, littéralement, en précaution d'introduction ou en plein développement, il demande : « Que nous dit (de nouveau) ce texte et cet auteur-ci ? »... Dans la perspective d'une appropriation authentique de son discours, de son « indiscipline », la théorie littéraire (et les commentaires métatextuels qui l'incorporent) doivent maintenant poser ces questions, rigoureusement autoréflexives :

que veut la théorie créer *pour sa part* ?

quelle est la part de fiction et de création qui la concerne, à *même* son

désir de théorisation et d'invention ?

quelle lecture-écriture fait-elle de l'*autre texte*, c'est-à-dire de son

« adversaire » ou « antagoniste altertextuel » ?

Et plus précisément :

quel roman écrit la théorie du roman ? (idem pour le théâtre, la poésie,

l'essai... s'il est entendu que l'on maintienne ces catégorismes)

quelle langue travaille la linguistique ?

la même façon que le texte ordinaire (thématique, syntaxique, ponctué, etc.) « signifie », mais cela ne veut pas dire que tout sujet lui est rendu inaccessible. Hyperboliquement conscient de lui-même, de ses propensions, de ses réflexes, de son autorégulation, le texte sur rien use d'autoréférentialité afin d'ériger une identité labile, basée sur des principes de disponibilité et de possibilité. Outrageusement improductif, il abrite toutefois le modèle décentré et dépossédé de (méta)textes à venir et de (méta)thèmes à exploiter. Le formalisme typographique tout à fait particulier de la « Lecture on Nothing », une « ponctuation identitaire » qui le rend difficilement citable et difficilement appropriable, va également dans ce sens de la *délinéarisation des lieux communs du texte* ; il procure, en définitive, une image

quelle littérarité caractérise la théorie littéraire ?
 de quels textes particuliers, de quels symptômes ou fragments textuels a
 besoin la théorie du texte ?
 quels intertextes ont pu nommer l'intertextualité ?

Finalement :

comment s'écrit et s'énonce la « question de la question » ?¹


— À l'orée de ces questions, et des réflexes pratiques qui souhaiteraient y répondre, on découvre la nécessité dans laquelle le commentaire métatextuel et la théorie littéraire se trouvent de pouvoir se dire en qualité de textes ordinaires, imaginatifs, artistiques et néologiques. Si une « théorie-crédation » n'est peut-être pas théoriquement nouvelle, elle dispose désormais, ou plutôt doit disposer, des moyens de se *nommer* (et aussi de se nommer).

CHEMINEMENT VERS UN METATEXTE DE CRÉATION

Lignes directrices et lignes de fuite

L'observation des propriétés, pouvoirs ou précautions des productions respectivement « textuelles » et « métatextuelles » des études littéraires ne nous convainc pas de la plausibilité de leur distinction, ni non plus de la viabilité de leur départage. Tout au long des dernières pages, et en particulier à travers l'analyse « antagonistique » d'une dialectique de forme « texte en cage » et « texte-objet » *versus* « texte de Cage » et « texte-sujet », le texte-source a pu afficher l'ambition de « dire le monde » : l'évoquer et l'informer lisiblement, intelligiblement, significativement (dans le cas du texte-objet), ou plutôt dysgrammaticalement, polystylistiquement et, pour tout dire, anarchiquement (dans le cas du texte-sujet, texte cagien).

spatiale de la
stratégie autoré-
férentielle.

 Oppositions
fonctionnelles :
l'« énonciation »
de l'écriture

Plus radicale-
ment encore que
n'ont su le faire
les différentes
théories post-
structuralistes
dites de la « mort
de l'auteur »
dans les années
60 et 70 en
France (Barthes,
Foucault, etc.),
les textes de
Cage sont des
productions
« désauctoriali-
sées » — et il
faudra expliquer
ce qu'une telle
qualification
contient. Ironi-
quement, la
« Lecture on
Nothing » n'est
sans doute pas
l'exemple le plus
probant de cette
éviction de
l'emprise aucto-
riale hors des
limites du texte,
voire du sens, et
la question des
sources et des
modalités de
l'énonciation est
plus complexe.
Qu'entend-on
par « énoncia-
tion » ? Est-ce là
un terme spé-
cialement lié au

¹ Rappel : « Vous êtes ICI. »

Le texte du commentaire, souhaitant fonctionner *après* et *ailleurs*, mais sans jamais abandonner le texte-source en tant que son objet citable et théorisable, n'a semblé ajouter à la téléologie textuelle qu'un mince appendice utilitaire : « dire le monde *au moyen du texte* ». Entre ces deux slogans, la différence n'est pas assez grande, pas assez « marquée », pas assez « déterminante », et nous proposons de l'abandonner, sinon de la revoir de fond en comble sous des auspices plus authentiques. Développons cette proposition de délaissement ou de redéfinition. Sous couvert de subséquence, d'objectivité-objectalité et de la présomption d'un contrat référentiel passé avec la réalité extratextuelle, le métatexte n'opère pourtant pas en un lieu et suivant un langage suffisamment différents de la textualité générale pour qu'il puisse être situé, compris et lu apostériquement (« après »), hétérogéographiquement (« ailleurs ») et supplémentairement (« en plus ») que le texte ordinaire auquel il se rapporte. Plus encore, le métatexte ne se spécifie et ne s'*opérationnalise* pas suffisamment pour être catégoriquement distingué d'un travail de *création* (conceptuelle, intellectuelle, artistique...) et de *néologie* (lexicale, syntaxique, typographique...), travail qui est pourtant au cœur de toute littérature et de toute discursivité. Le métatexte ne parvient pas non plus à faire l'économie, le contournement ou l'effacement d'un principe d'*écriture subjective*, c'est-à-dire de l'implication partout visible, bien que virtuelle et intertextuelle, d'un « moi écrivant ». Cette « resubjectivation » du commentaire métatextuel ne correspond pas à une relativisation ou à un aplatissement du discours du savoir, elle ne transforme pas le métatexte en journal intime ou en délabrement théorique ; au contraire, elle débarrasse du refoulement la participation polyphonique des voix alternatives et des inspirations altéritaires qui, partout et chaque fois, forment et modélisent le « moi » de l'écriture — que cette « écriture » soit libellée romanesque, poétique, critique ou théorique. (Mais, on l'a dit, ces catégorismes se brouillent au même moment que se dissipe la frontière textuelle—métatextuelle.) D'une façon générale, « subjectivité », « création », « imagination », « fiction », « invention », « inspiration

thème de l'auteur, du destinataire, ou encore, dans le cas de Cage, du « compositeur-liseur » ? Terme historiquement et conceptuellement chargé en linguistique, il est probable qu'il puisse convenir, en permettant un peu de polysémantisme ou de largesse taxinomique, tant à la situation pragmatique du destinataire (ici : l'auteur, l'écrivain, « Cage ») qu'aux circonstances contextuelles de l'émission (ici : le texte et ses co(n)textes). À l'encart linguistique de l'article du Robert, on trouve d'ailleurs pour « énonciation » : « Production individuelle d'une phrase dans des circonstances données de communication. *Le sujet de l'énonciation est je. Les circonstances de l'énonciation.* Indices de l'énonciation : éléments linguistiques de l'énoncé qui font référence à la



(intertextuelle ou non) », « démarche artistique », « processus d'écriture », et ainsi de suite, sont des *indices de littérarité* traditionnellement employés pour identifier et qualifier la genèse du texte-source décrit par l'analyse, mais qui sont également appelés à être appliqués au texte de dérivation, au métatexte. Lui aussi s'élabore dans le langage et s'inscrit dans le monde. À l'initiative d'une textualité libérée de ses contraintes « œuvrales » et « orthographiques » — et la phénoménologie textuelle cagienne a montré la stratégie et la résultante de cette libération —, on découvre un modèle de commentaire qui se perçoit d'emblée comme la réalisation artistique d'une « mise en texte » (plutôt que celle d'une mise en œuvre). C'est bien *la réévaluation, ou transvaluation, du commentaire critique comme texte de création et d'invention* (et non comme production analytique dérivative : subséquence, objectalité téléologique, référentialité, méthodologisme...) que la présente « thèse » propose d'activer.

Cette révision, à la fois théorique et pratique, se positionne à l'évidence sous le signe d'un rapprochement avec les processus langagiers et surtout *textualisés* des productions littéraires — comme on a partout tenté de le rendre visible, ici •, autour ∪, dessous ↓, m a i n t e n a n t, suivant chaque fois des préoccupations et des inclinations *de circonstance*. Cela a des conséquences directes sur les terrains ordinaires d'attache du commentaire critique. Ainsi, le champ de recherche de la théorie littéraire est invité à se rapprocher de l'« aporétique autoréflexive » qui, duellément, le permet et l'incapacite. La théorie littéraire nous apparaît comme le lieu privilégié du discours organisé, articulé et (pourquoi pas :) *célébré* comme circularité de l'expression, comme discours sur/du/contre discours, comme signifiante active et engendrante (plutôt que comme signification démonstrative et acheminante). La théorie littéraire, comme théorie du texte, est ceinte par son autoréflexivité et par son autoréférentialité, par la question de sa question¹, par l'infatigable pré-occupation silencieuse « qu'est-ce qu'un texte (comme le mien) ? », qui symétriquement initie son

situation de communication ». Ça et là, les deux protagonistes possibles de l'énonciation, telle qu'elle est citée ci-haut, s'y retrouvent : l'énonciateur (l'auteur) et l'énoncé (le texte, pris subjectivement). Toutefois, comme on le devine, la confrontation du texte de Cage nous force au développement d'un autre fonctionnement pour l'« énonciation ». Si nous estimons justifié de parler systématiquement de « désautorialisation » pour décrire l'écriture de Cage, il n'est pas dit que tout « sujet » de l'écriture — cette fois-ci au sens philosophique d'une subjectivité consciente et opérante — soit absent du texte de la « Lecture ». Au contraire, le « je » de Cage y occupe une place centrale d'énonciation. Mais ce « je » concerne-t-il une (improbable, irreprésentable...)

¹ Voir cette expression et les premières démarches métacommunicationnelles de Heidegger dans sa philosophie existentielle : *Être et Temps, Introduction à la métaphysique* et *Qu'est-ce que la métaphysique ?...*

expression mais restreint sa crédibilité et sa légitimité référentielle. Le champ de la théorie littéraire, comme discours des possibles autoréflexifs, se trouve dans une proximité spéciale, voire dans une con-fusion avec le langage, avec la néologie et avec l'écriture, conçus comme le projet hésitant d'une subjectivité intertextuelle au travail. Or, cette promiscuité avec le langage et avec le moi de l'écriture, promiscuité allant jusqu'à la circularité de l'expression et à l'autothématisation, cette proximité-là peut être justement reconnue comme étant le propre du texte de création, le propre d'une genèse textuelle inscrite sous le signe de l'inventivité et de la « débrouillardise » langagière. La théorie littéraire « entend » ce qu'ailleurs on nomme ordinairement l'imagination ou la créativité littéraire. À aucun moment la théorisation du phénomène littéraire/textuel ne se détache ou ne se débarrasse de cette contingence (auto)structurante ; le métatexte de la théorie littéraire ne cesse de souligner les modalités et les possibilités de sa créativité circulaire et circulatoire. En d'autres mots, maintenons que la théorie littéraire, comme instance de fabrication de nombreux métatextes et commentaires critiques, a tout avantage à revenir, à insister, à « œuvrer » sur les modalités et possibilités de son autocréation, de son autocritique, de son méta-engendrement. Une telle visée ne la fait pas subitement concerner l'insignifiance, mais au contraire la *signifiance* ; typographiquement, pictographiquement, ce n'est pas la flèche linéaire (→) barrée, annulée, biffée (↗ ou ↘ ou ↙) qui résulte de ce changement d'attitude, mais une simple reconduction sur la flèche autoréflexive, ∪, qui s'avère du même coup constituer un autre signe pour l'écriture.

D'autre part, sur le lieu à la fois conceptuel et pratique, virtuel et concret de la « thèse », la reconsidération du métatexte en tant que texte de création et que texte ordinaire oblige ou invite, par exemple, aux attitudes suivantes (auxquelles la présente écriture a fait méticuleusement place et attention) :

« subjectivité
consciente et
opérante », puis-
sante et origi-
nelle telle un
cogito, déclara-
tive dans ses
intentions et
déterminée dans
ses actions... ?
Une lecture bia-
isée en reconnaî-
trait peut-être les
échos persistants
dans le style de
Cage : « I am
here »,
and
there is nothing
to say ». La place
immense que
Cage attribue à
l'anecdote et aux
circonstances de
sa vie profes-
sionnelle et per-
sonnelle, voire à
l'« opinion »
dans ses recueils,
pourrait tromper
et mener à une
lisibilité théori-
que tenant du
biographisme ou
d'une herméneu-
tique philologi-
que tradition-
nelle. Pourtant,
ce serait com-
mettre une mé-
prise importante
que d'associer la
présence de
« Cage », tantôt
prédominante
tantôt fantomati-
que, à l'exercice
d'une autorité
sur le sens du
texte. Nous re-
viendrons sur la
possibilité de

à la dissémination circulaire et réitérative, voire spirallique¹, de l'argumentation,
 à la dispersion anarchique des hypothèses et sous-hypothèses,
 à la problématisation autoréflexive des problématiques et sous-problématiques,
 à l'éclatement de la personnalité auctoriale liée au « corp(u)s » (mais à la conservation des traits d'écriture subjective : intertextes, espaces infrapaginaux et périphériques de citation et de commentaire, pronominalisation variée et variable, etc.),
 à l'ironisation, à la parodisation ou au parasitage des formes historiques attendues du discours académique,
 enfin, à la « pollinisation généralisée des archéologies graphiques du texte », c'est-à-dire au réemploi critique des stratégies méthodologiques, organigrammatiques et picto-typographiques usuelles.

S'il l'on arrivait à convaincre lecteurs, scripteurs et éventuels correcteurs de l'authentique créativité et inventivité, subjectivité et autoréflexivité du métatexte au regard de son pendant « simplement et naturellement » textuel², si l'on arrivait à faire s'invalider la spécificité et essentialité du « texte dérivatif » au regard de l'objet textuel qu'il formalise, on parviendrait sans doute à insister pour le développement et la viabilité d'une thèse « de création » elle aussi, ne distinguant pas et croisant plutôt appareillage théorique et écriture subjective, « dire » et « vouloir-dire », productivité du corp(u)s analysé et expressivité du moi écrivant. On entreverrait la surprenante mais fort souhaitable conjonction entre *théorie littéraire* et *création littéraire*, au fond : *texte* et *texte*.

En particulier dans le cas de la « thèse » et dans celui de la « théorie littéraire/textuelle », il faudrait pourtant se garder d'arranger les choses par

cette critique.

Quant à l'« acheminement » du sens au travers du texte (j'entends : les canaux de communication et d'expression qui le traversent et, généralement, le débordent), le texte cagien nous apparaît insister chaque fois pour un éclatement des principales figures de responsabilité : auctorialité(s), textualité(s), et aussi lectorielité(s), mondanité(s), historicité(s), contextualité(s)... Les protagonistes du texte sont tous, selon des intensités variables, appelés à participer à l'émancipation du sens, compris ici, cela va sans dire, comme *labilité* essentielle, comme un solide à plusieurs faces non orthogonales. À l'auctorialité archétypique d'une *persona* d'auteur garante du texte et en contrôle du sens, trouvaille d'un

¹ Figure ou espace spirallique (spiraloïde, spiroïdal, spiroïde, hélicoïdal, tourbillonnaire, maelstromique, vortique...) : un nouveau typogramme est requis pour identifier ce mouvement.

² Créativité, inventivité, subjectivité, autoréflexivité... ces qualités annoncent ce qu'on souhaitera bientôt entendre sous le vocable général de « performance » et de « performativité » textuelle. Voir *infra*.

la fixation d'une frontière (de plus) au sein des savoirs disciplinés-disciplinaires : fractionnement limitrophe ou mur mitoyen, encore méthodologique ou métaméthodologique, qui distinguerait la « thèse spéculative » de la « thèse imaginative », la « thèse d'analyse » de la « thèse de création ». Ce n'est pas une nouvelle variété de métatexte qui est requise, mais une fusion des horizons d'étude, une intégration des études littéraires dans une pratique de la textualité, « pratique » qui inclut nécessairement l'écriture de la théorie. La théorie littéraire et les commentaires qu'elle suscite sont appelés à intégrer les aspects processuels – l'écriture – qu'ils reconnaissent dans leur objet. C'est suivant l'exemple de la complexité et multiplicité désaffiliante de l'œuvre littéraire cagienne (« désauctorisation » et « malorthographicalisation » : des inconduites d'écriture qu'on a tenté de présenter) que nous avons souhaité brandir cette thèse-antithèse, et en assumer les conséquences rédactionnelles.

Parité « texte de Cage » et « texte sur Cage »

La critique antagoniste ou antagonistique de la partition précédente, celle d'une confrontation entre symptomatologies textuelles « objectives » et « subjectives », a adopté et travaillé le pré(-)texte de l'œuvre littéraire de John Cage pour que celui-ci puisse opérer le bon *déplacement*. L'ambition a été, en quelque sorte, de trouver « Cage » (son projet, sa textualité et littérarité nouvelles) pour se trouver soi-même, au sein d'une « écriture thétique » (thèse sur le monde, sur le texte, sur la théorie littéraire). De quel « déplacement » parle-t-on ? Une réflexion d'ouverture sur les fondements aporétiques, métalinguistiques et autoréflexifs de la théorie littéraire nous a fait découvrir et configurer quelque chose comme une « textualité-objet », discursivité méthodologique qui ne comprend et que ne comprend pas la constellation textuelle « Cage », située par nous en opposition, en confrontation, « en faux »¹. Rappel du réseau synonymique et analogique de cette textualité-objet :

romantisme
plutôt
autoritaire, Cage
milite ar-
demment pour
une dissolution
de cette figure
dans les influen-
ces naturelles du
texte. Cette atti-
tude générale,
dite de « désauc-
torisation », a
énormément de
conséquences
sur la théorie
textuelle qu'il est
possible de dé-
velopper à partir
des écrits de
Cage – et aussi
sur la métathéo-
rie censée la
performer. Le
travail d'une
énonciation qui
soit affranchie de
l'emprise aucto-
riale (de ses sen-
timents, de ses
souvenirs, de ses
volontés de lec-
ture, de ses pro-
jections, de ses
désirs intimes et
« psychanalysa-
bles », de sa
propre représen-
tation du monde,
et ainsi de
suite...) est
d'abord un refus
plutôt catégori-
que de tout mé-
canisme
s'apparentant à
l'imposition d'un
pouvoir, hori-
zontal ou verti-
cal. Tout proces-
sus de contrôle,

¹ Littéralement, « Cage » s'inscrit en faux : réflexivement (s) et par écriture, par *inscription*.

principes d'auctorialité et d'originalité, de syntaxie et d'orthogrammaticalité, d'unithématicité et de monostylistique, de hiérarchie et d'organigrammaticalité, enfin de dualisme et d'antagonisme. À cette conduite principielle et indicative de l'écriture, l'occurrence cagienne opposait une exemplarité joueuse, presque chaque fois intertextuelle et « aléatorisée », *hasardeuse*, voire « hasardeuse » (d'après l'anglais *hazard*, provenant bien du « hasard » français, mais qui en faux-ami identifie différemment un risque, un danger, un péril ou un obstacle¹). La textualité cagienne *faisait obstacle* à la textualité-objet, elle s'érigait négativement en réseau antonymique et, cette fois, ana-logique (en insistant sur l'élément grec *ana-*, signifiant selon le cas « de bas en haut, en remontant » [*anaglyphe*], « en arrière » [*anachorète*], « à rebours », « en sens contraire » [*anaphylaxie*], ou « de nouveau » [*anabaptiste*]²) : processus de démilitarisation du langage (« dyssyntaxie » et « agrammaticalisation »), de décontextualisation du texte (« déthématisation » et « polystylisation »), de déhiérarchisation de l'argumentation (« rhizomatisation » et « différance », « nomadisme » et « dissémination », emprunts respectivement deleuzio-guattariens et derridiens), enfin de débinarisation de la rhétorique thétique (multiplicité et intertextualité, « errance » et « hésitation » de l'écriture). Sur ces listages antagonistes, nous sommes déjà passés.

Or, cette inter-textualité-là (au sens fort d'un commensalisme textuel, ou d'une confrontation dialogique d'« idéo-textologies » exemplaires et contre-exemplaires), de la scène « textuelle » et « œuvrale » nous mène vers la scène « méta »textuelle des « commentaires d'œuvres ». La mise en place d'une « textualité-objet » et d'une « textualité-sujet », issue de la problématique textuelle cagienne, suggère la remise en place symétrique d'une « métatextualité-objet » (le commentaire classique, linéaire, productif et significatif) et d'une éventuelle « métatextualité-sujet » (le commentaire disséminé, autoréflexif, expressif et néologique qui

toute institution ou tout protagoniste l'exerçant, le désirant, sont à *désinvestir*.

Encourageant, enthousiaste, le ton de l'énonciation n'est toutefois pas professoral. La déclaration de « non-contenu comme contenu » au début du discours sur rien se double donc d'une écoute libertaire et désintéressée. C'est l'avertissement, exprimé sans violence : « If among you are those who wish to get somewhere, let them leave at any moment »

(« Lecture on Nothing », p. 109). La participation est l'exercice d'une liberté, mais également ici d'une acceptation de non-finalité et de non-déterminisme. Elle n'advient toutefois pas sans la récompense d'un gain de partage et d'apprentissage.

¹ Rappelons, coïncidence heureuse !, que les mots « aléatoire » et « hasard » renvoient tous deux, via des langues différentes, au jeu de dés : latin *alea* et arabe *az-zahr* (par l'espagnol *azar*).

² Source : article « ana- », *Nouveau Petit Robert*.

s'ébauche ici, aux temps et aux lieux paradoxaux de sa théorisation et de sa modélisation). Le déplacement de la scène textuelle vers la scène métatextuelle est donc en lui-même paradoxal. Peut-être implique-t-il sa propre annulation ou invalidation. C'est qu'après examen des caractéristiques ordinaires de la textualité, le champ des productions métatextuelles¹ ne se distingue plus du réservoir de productions textuelles que pourtant il vise de son objectalité et de son téléologisme disciplinaire. Dans la perspective d'une textualité globale, néologiquement décrite comme expression subjective (*intertextuelle*) et comme création (*recréante*), textes analysés et métatextes analysants, textes lus et métatextes écrits, textes artistiquement composés et métatextes méthodologiquement élaborés *ne se distinguent plus*. Le texte égale son métatexte. C'est tout naturellement alors que nous souhaiterions opérer ce déplacement, paradoxal mais nécessaire, de la confrontation textuelle « cagienne » à la confrontation métatextuelle (également) « cagienne ». Cela revient à dire que sur le plan de l'écriture, de la création littéraire et du phénomène textuel le métatexte cagien ne se distingue pas de l'œuvre littéraire cagienne, et des propriétés qu'on peut en extraire. Le métatexte cagien *fait corps* avec le texte cagien : une « incorporation » sans « corp(u)s », une « incarnation » sans « chair » hagiographiée. Ce néo-métatexte-là est occupé par le même antagonisme entre suggestivités objectales-objectives et subjectales-subjectives de la rédaction. Un même diagramme « agonistique » le concerne, et il se présente comme saisi à son tour par la *question* de la création littéraire, par l'*épreuve* de l'écriture. Reproduction, surimpression, juxtaposition ou décalquage de la scène textuelle sur la scène adverse et altéritaire de la métatextualité (nous reprenons, en le modifiant, un diagramme déjà rencontré) :

Aussi la
discussion est-elle le processus
espéré par
l'accomplissement de la
performance de
la « Lecture » :
« Shall we have
one later
? // Or ,
we could simply
de-cide

not to
have a dis-
cussion .

What
ever you like »
(*ibid.*). La
discussion,
comme on sait
que Cage appré-
ciait beaucoup
les avoir (la
somme de ses
« entretiens » est
considérable),
désamorce un
grand nombre
d'impulsions
coercitives et
l'idée qu'elle
pourrait réinventer le texte est
reçue avec
enthousiasme
tout au long de la
« Lecture » (et
également dans
l'« Afternote »
qui la conclut).

Cage écrit,
toujours en
première page :
« Give any one
thought

a push :
it falls
down easily ;
but the
pusher and the

¹ Dernier rappel : « Vous êtes ICI. »

**Métatextualités-objets,
« linéaires » et
« productives »,
commentaires « en cage » :**

→¹

- ▶ auctorialité et originalité (« permission de signification ») ;
- ▶ « eusyntaxie » et « orthogrammaticalité » de la langue analytique ;
- ▶ constance logique de la thématité et du style (auctorial, original, consistant) ;

**Métatextualités-sujets,
« autoréflexives » et
« expressives »,
métatextes « *sur Cage* » :**

↻

- ▶ auctorialité mixte, désauctorialisation de la « personnalité » ou de la « voix » critique, et dispersion de l'« originalité-originellité » de l'élocution (processus langagier et intertextuel de « signifiante ») ;
- ▶ démilitarisation de la langue critique : rapport de proximité avec la grammaire et la syntaxe (conçues à la fois comme objets et instruments du discours) ; attention portée à l'art typographique et aux réflexes de ponctuation ;
- ▶ altération et « aléation » de la thématité, déthématisation, dispersion et métissage des « sujets » du texte (contenus et objets perçus comme mouvances, variables et vecteurs de sens) ;

→

pushed produce that enter-tainment called a discussion ». Par ailleurs, suivant une gestion « désauctorialisée » de l'énonciation, la thématisation du texte n'emprunte plus à la voix de l'auteur sa puissance et sa rigueur habituelles. Mais la déthématisation n'est pas inquiétante ; au contraire, elle permet aux occurrences et cooccurrences contextuelles de survenir et d'habiter le discours. Aucun mécanisme coercitif ne vient les sanctionner, elles sont tout simplement saisies dans leur vitalité, leur expressivité naturelle. Le texte propose, en guise d'invitation à la discussion et à l'ouvrage collectif : « As we go along , (who knows?) an i-dea may occur in this talk . I have no idea

¹ Ces fléchages, → et ↻, s'appliquent encore. Les métatextes, comme textes ordinaires, s'y mesurent.

► hiérarchisation du texte en parties, de l'écriture en étapes, de la lecture en jalons (ortho-organigrammaticalité : « livre-arbre », « textes-racines » et « textes-radicales »¹) ;

► orchestration antagoniste du texte au moyen de binarismes et de dualismes internes : logiques dialectiques, affrontement des parties, formalisation d'exemplarités et de contre-exemplarités idéologiques (invention d'*hainamis/inamis/ennamis*)...

► déhiérarchisation du texte argumentatif et de son écriture/lecture, recombinaison et repolarisation du système « thétique » (problématiques et sous-problématiques, hypothèses et sous-hypothèses, antithèses et synthèses...), révision des modalités du concept-objet « livre »², « rhizomatisation » démultipliant et disséminante, structure différente ;

► désarticulation des binarités, circularité-expressivité du texte par intégration des différences et des adversités : dialogisme, intertextualité, pluralité, complexité, brouillages, anarchie, citationnisme *manifeste* (« » et faux-semblants) ou *souterrain* (plagiat, emprunts intertextuels, écriture automatique, métalinguistique...)...

whether one will
or not.
If one
does, let it.
Re-gard
it as something
seen
momentarily
,
as
though from a
window
while
traveling » (*ibid.*,
p. 110). Les
idées et les thèmes
d'un discours
n'ont donc
pas à être imposés
du haut, par
auctorialité
« verticale »,
mais peuvent
jaillir du fait de
leur propre
énergie — la
croyance de
Cage en une
expressivité
naturelle des choses
est très forte
— et être accueillis
par une
« communauté
interprétative »
(→ Stanley Fish,
*Is There a Text
in this Class ?
The Authority of
Interpretative
Communities*).
Le désinvestissement
des structures de pouvoir
est logiquement
dans le texte de

La synthèse dynamique et anarchique que ce second tableau antagoniste essaie de rendre concerne aussi la problématique « spécifique » des textes cagien : celle-ci est calquée sur la possibilité de sa propre mise en branle, de son énonciation ou élocution dans le langage. Mais elle a, comme on l'a

¹ Rappel de l'arborescence livresque : « Un premier type de livre, c'est le livre-racine. L'arbre est déjà l'image du monde, ou bien la racine est l'image de l'arbre-monde. C'est le livre classique, comme belle intériorité organique, signifiante et subjective (les strates du livre). [...] La loi du livre, c'est celle de la réflexion, le Un qui devient deux. [...] le livre comme réalité spirituelle, l'Arbre ou la Racine en tant qu'image, ne cesse de développer la loi de l'Un qui devient deux, puis deux qui deviennent quatre... La logique binaire est la réalité spirituelle de l'arbre-racine. » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, op. cit., p. 11).

déjà proposé, des ambitions plus générales qui affectent au même temps et au même lieu la «textualité», prise comme procès général de la discursivité, la «théorie littéraire», comprise comme (in)discipline constamment autoréflexive et néologique, enfin la «thèse», entreprise comme création et rédaction de texte(s). Le tableau ci-haut sous-entend aussi la *liaison indifférenciante* entre le texte analysé («anal(y/i)sible»?) et son commentaire analysant (doué d'une compétence ou d'une capacité d'«anal(y/i)sibilité»). Rappelons donc cette proposition, partout indicée et laissée à entendre, selon laquelle : la question posée au texte — parce qu'elle est justement question, et écriture de la question — concerne symétriquement et réflexivement la question du métatexte. Le commentaire métatextuel se demande, mais souvent n'avoue pas qu'il demande : qu'est-ce que j'écris ? que suis-je en train d'écrire ?, et aussi : qui est le «je» apostrophé du «j'écris»? quelle «source» me permet de commencer à écrire ? qu'y a-t-il dans mon objet ou sujet d'étude qui me rend capable d'être moi ? comment se réalise une opportunité thématique et hypothétique d'écriture ?

En particulier avec les propositions *délinéarisantes*, *démultipliantes* et *aléatorisantes* d'un Cage, poser une question localement textuelle consiste *par là même* à interroger la question de sa propre textualité-subjectivité écrivante.

Et donc à rendre ces questions manifestes, à leur faire prendre la parole en qualité d'interlocutrices et de singularités : d'«idiolectrices» ! Il convient de dire, sans pompe ni illégalité : *j'écris* ce texte qui veut dire son objet. Est-ce là constituer négativement le métatexte en autofiction ou en une poésie

Cage un appel à une lectoriellité dynamique. À bon entendeur/spectateur/lecteur, le texte est «œuvre ouverte» (→ Umberto Eco) et façonne une activité plurilatérale d'interprétation et d'usage. En d'autres mots, le texte «appartient» au lecteur, mais non au sens où lui-même se retrouverait subitement dans la position de l'auteur récemment laissée vacante. Parce qu'il l'utilise, parce qu'il y participe, le lecteur espéré par Cage transforme le texte en expérience, qui, au mieux, le métamorphose, au pire, l'indiffère. Ici, Cage est proche du déplacement des théories «textualistes» de la linguistique structuraliste et de certains post-structuralismes

² Insubordination et affranchissement du support livresque : « Il n'y a pas de différence entre ce dont un livre parle et la manière dont il est fait. Un livre n'a donc pas davantage d'objet. En tant qu'agencement, il est seulement lui-même en connexion avec d'autres agencements, par rapport à d'autres corps sans organes. On ne demandera jamais ce que veut dire un livre, signifié ou signifiant, on ne cherchera rien à comprendre dans un livre, on se demandera avec quoi il fonctionne, en connexion de quoi il fait ou non passer des intensités, dans quelles multiplicités il introduit et métamorphose la sienne, avec quels corps sans organes il fait lui-même converger le sien. [...] On nous a reprochés [*sic*] d'invoquer trop souvent des littérateurs. Mais la seule question quand on écrit, c'est de savoir avec quelle autre machine la machine littéraire peut être branchée, et doit être branchée pour fonctionner. » (*ibid*, p. 10).

narcissique de la non-signification ? Est-ce empêcher et obstruer le discours académique ? Voire : est-ce déclarer l'évidence ? Encore une fois, nous attendons la conclusion inverse. Taxer le métatexte autoréflexif et participatif d'« impressionnisme critique » ou de production occupée par l'ego (comme une armée « occupe » un espace, un pays), ce serait une fois de plus se faire une idée démesurée de la personnalité auctoriale, fut-elle critico-théorique. Le pro-nom « je » ou « moi » qu'implicite¹ le texte-métatexte (on n'a plus à trancher entre ces deux termes, leur réemploi ici fait même figure de réminiscence) n'échappe ni à la nécessité de se définir et de se positionner, c'est-à-dire de s'inventer une langue à lui, ni à la contingence de l'environnement intertextuel et dialogique, c'est-à-dire au réseau dense de citations plus ou moins manifestes ou secrètes qui le parcourt déjà dans l'œuf. La textualité/métatextualité dispose des moyens (pronominaux, lexicaux, typographiques...) de se nommer ; il lui reste, en assumant l'écriture qui la travaille au moment où elle (s')exprime, à reconnaître et à assumer la *processualité* de ces moyens, le *devenir-texte* de tout projet discursif.

Sur ces bases théoriques volontairement instables, la composition et modélisation d'un commentaire « cagien » — s'appliquant à la fois à une phénoménologie littéraire de Cage et à sa postérité métatextuelle — se pensent en termes d'« autoréflexivité » et de « performativité ». ✎

vers une théorie dynamique de la lecture, du lecteur et de son apport personnel au sens (→ les écoles de la lecture : Jaus et Iser, Eco, l'école de Montréal...). Pressé de céder sa signature à tout auditoire de passage, d'abandonner tout programme esthétique nécessairement autoritaire et promulgateur de doctrines à l'emploi d'un public réceptif, le geste de Cage réoriente l'expérience du monde et du sens littéraire vers une lectoriellité d'*usage*, non de contemplation. Cela l'amène à se considérer lui-même comme lecteur et spectateur, en tous les cas *participant*, et simple participant, de son travail, suivant une posture moderne de la composition artistique.

Un corrélat additionnel de la « désauctorialisation de l'énonciation » chez

¹ Dans la langue critique, les pronoms de l'*implication* (je, moi, soi) s'opposent, ou même cèdent la place, aux pronoms de l'*explicitation* (nous, on, il).

« Autoréflexivité » : le texte de commentaire est simultanément discours d'explicitation et d'introspection. Il remarque que le dire, qui est une « expression *sans affixe* », suppose aussi une pénétration à tous les niveaux du vouloir-dire, qui serait plutôt une « expressivité (abondamment) préfixée, suffixée et infixée » (voir les coordinations et les développements méta-, auto-, péri-, para-, inter-, trans-... / -ité, -ition, -ance et -ence du commentaire). L'autoréflexivité conduit le commentaire au méta-regard, *c'est-à-dire à la possibilité de transformer une connaissance de soi en discursivité orientée*, un certain vouloir-dire en un certain dire.

« Performativité » : le texte de commentaire n'est pas productivité de « significations », mais expressivité de « signifiances » (et aussi d'insignifiances, de marginalités et de parasitages circumtextuels). Il ne s'offre pas comme une soumission de résultats, mais s'achemine par l'action intersubjective et contextuelle d'une main écrivante. Le texte de commentaire est pris par l'écriture de lui-même, et cette performance de soi *affecte* la textualité altéritaire qu'il s'efforce de rejoindre. Comme performance de soi, le texte de commentaire est indétachable de sa prise de parole, c'est-à-dire des éléments phatiques et métacommunicationnels qui l'« introduisent ».

Cage, et dans le texte à l'étude, concerne un déni de possession. En toute logique, l'œuvre séparée du pouvoir interprétatif privilégié de son auteur répudie tout sentiment de généalogie et tout exercice d'attribution dans l'espace des interactions. La propriété est une fausse valeur qui n'intéresse pas le texte lu. Elle cède sa place, comme auparavant, à une expérience commune et polymorphe, *polyglotte* et *polysémique*, du réel. Anarchiste convaincu (→ le long mésostiche *Anarchy*), Cage s'oppose à toute capitalisation du texte et du sens littéraire. La citation suivante résume ces positions : « we possess nothing ». Our poetry now is the realization that we possess nothing . Anything therefore is a delight (since we do not possess it) and thus need not fear its loss » (« Lecture on

En quelques mots, qu'y a-t-il à entendre (et à attendre) d'un commentaire critique qui intègre une activité autoréflexive au sein même de sa visée de dire¹ ? Disons de prime abord que le texte autoréflexif est animé par un souci du soi, par la « question identitaire ». Mais c'est là une caractéristique minimale de tout texte, et c'est trop peu dire que de relier textualité et identité, démarches de textualisation et d'identification. Complétons donc : le texte autoréflexif est soucieux d'une *manifestation* du souci subjectif à même le corps de son récit ou de sa démonstration. En disant que le texte autoréflexif veut intégrer le « vouloir-dire » à son « dire », qu'il « implique » l'un et l'autre, nous reconnaissons en une formule paradoxale qu'il désire *explicitement son introspection*. Le double sens d'« explicitation » doit être ici mis à profit : le texte autoréflexif — locution sous laquelle on aimerait lire, pour l'occasion, les équivalences « texte *de* Cage » et « texte *sur* Cage » — se lit doublement comme une « citation », un prélèvement intertextuel (*explicitation*) et comme une « explication », un examen prostré vers l'altérité et la différence (*explicitation*). Un principe « autoréflexif », voire « autoréférentiel » d'écriture n'exclut donc pas, comme on est tenté de l'inférer, la possibilité de l'objectalité, de la thématité, de l'étude. Parce qu'il se préoccupe des voix alternatives de discours (« intertextualité » de l'écriture), et qu'il y implique la formation de sa propre voix textuelle (« subjectivité » de l'écriture), le texte se constitue en « intersubjectivité » — le terme depuis les travaux de Husserl est d'ailleurs devenu résolument transdisciplinaire —, intersubjectivité contractuelle par laquelle d'emblée il rejette le solipsisme d'un discours fermé, et se consacre dialectiquement au rapport moi—autre(s). L'autoréflexivité du commentaire critique n'est pas un enfermement dans la subjectivité (ce qui constituerait une option narcissique ou égotiste), mais une activation, via l'écriture, de la formule

Nothing »,
p. 110). On y notera un certain nombre de postures. D'abord, le pronom employé est le « we », indicateur manifeste d'une désautorialisation qui évolue vers le partage communautaire du sens. Si la possessivité est collective, la dépossessivité et le désinvestissement des instances énonciatrices et législatrices doivent également viser une fusion. Ensuite, l'abandon de notre prétention à la propriété n'est pas tant une perte matérielle qu'un gain symbolique : il se traduit en bonheur, en plaisir et en potentiel poétique majoré. Aucune appréhension particulière ne doit accompagner ce renoncement. Finalement, la citation précise le caractère *performatif* du renoncement à la propriété et du désinvestissement des structures textuelles

¹ « Dire » (transitivement) : le monde, le texte, le texte comme monde, le monde comme texte. Nous sommes déjà passés sur cette ambiguïté fonctionnelle du dire référentiel, cerné entre des préoccupations intra- et extratextuelles.

du « soi-même comme un autre ». La flèche \cup souhaite en partie signifier que la connaissance d'un autre, d'une alter-identité et altertextualité, passe et est traversée par une connaissance de soi. Or celle-ci, pour se faire, suppose sans doute un certain nombre de réitérations, de « spiralisations », de parasitages et de clins d'œil faits aux conduites « thétiques » habituelles, bref une hésitation et une vulnérabilité du style. Il va sans dire que la « recette » du commentaire autoréflexif est introuvable. Elle s'invente et s'élabore contextuellement et subjectivement — les modèles de commentaires *diffèrent*, sans cesse et partout (au sens derridien bien sûr d'une différance de différences : « différænce » du commentaire). En même temps qu'il déplace l'objet textuel qu'il élit (« Cage » n'est jamais plus le même après analyse), le commentaire autoréflexif déplace lui-même sa discursivité suivant les circonstances. Sa formulation et formalisation, c'est-à-dire sa langue et ses méthodes, sont chaque fois contextuelles et néologiques : elles s'inventent suivant les besoins et les désirs du moment.

Sur le plan pratique, le commentaire autoréflexif ressent le besoin du nouveau et de l'infixe, bien qu'il sait devoir y accéder par l'archéologie et la reprise d'anciennes balises. (Vases communicants : *neos* \leftrightarrow *arkhaios*.) En général, ce commentaire-là ressent l'écriture comme une insuffisance : écrire, c'est écrire mal, dérisoirement, fragmentairement. (Le remède de cette insuffisance est *encore* l'écriture. Ce n'est pas une faiblesse de le dire.) En particulier, il y remédie en cherchant de nouveaux mots, de nouvelles locutions et de nouvelles syntaxes, de nouvelles *dispositions physiques et conceptuelles de l'écriture*. Le texte autoréflexif paraît maladroit et gauche, par excès de néologismes, de métacomUNICATIONS et de torsions verbales, mais ce déficit discursif est bien la marque de son incomplétude et de sa quête. L'invention du discours identitaire passe par la réinvention des topoï du langage et des discours disciplinaires escomptés. On peut ainsi apercevoir le commentaire de théorie littéraire se servir du glossaire et des techniques de sa discipline avec la prétention

de pouvoir
 (« Our poetry
 now is the
reali-zation
 that we
 possess no-
 thing », je souli-
 gne). L'attitude
 « dépossessive »
 de la désauto-
 rialisat-ion cor-
 respond donc à
 un processus
 créatif fonda-
 mentalement
 autoréflexif.
 C'est ce que la
 citation précise :
 la poésie est elle-
 même, *en* elle-
 même, la réalisa-
 tion de notre
 dépossession et
 non-possession.
 Tout comme le
 « discours sur
 rien » articule sa
 thématique par
 une déthématisa-
 tion, son affirma-
 tivité par un reni,
 son fonctionne-
 ment par un
 renoncement, le
 texte poétique
 « dépossédé » se
 rend tel à me-
 sure qu'il ex-
 prime et rend
 compte de son
 dévidement. Il
 est texte de la
 dépossession et
 de la désauto-
 rialisat-ion,
poésie
performative,
 parce qu'il dit ce
 qui lui arrive au
 moment où cela
 lui arrive, avec
 les mots de ce
 regard réflexif,

camouflée de rendre celles-ci obsolètes, pour les dépasser et les remplacer par sa propre vision du monde. Il n'y parvient que lacunairement, cela est clair, mais c'est là la béance originaire de sa visée de dire. Le commentaire le sait : le monde-texte ou le texte-monde ne se laissent jamais complètement *dire* (« nos efforts sont incomplets par essence... », « notre étude ne saurait être exhaustive... », « nous manquons d'espace pour exposer les subtilités de ce phénomène... », manières d'excuses de la métatextualité ordinaire) ; mais il a cependant besoin de ces prétextes pour se dire *lui*.

L'exemplarité des textes de Cage nous a révélé, entre autres phénomènes autoréflexifs de la textualité, cette attention hyperbolique portée aux coordonnées et aux circonstances sous-jacentes de l'écriture. Les « Lecture on Nothing » et « on Something » insistaient sur la prise de parole (sa possibilité-impossibilité, ou plutôt sa possibilisation *par* l'impossibilité et l'impasse), sur la contingence pragmatique du mode « discours », du séminaire ou de la conférence. Souvenons-nous de la non-finalité, atéléologie et indéterminabilité *acheminantes* d'un « discours sur rien » : « « I am here , and there is nothing to say . [...] What we re-quire is silence ; but what silence requires is that I go on talking .¹ ». Et aussi : coordination et complémentarisation de la signifiante et de l'insignifiante, au moyen d'un « discours sur quelque chose » : « This is a talk about something and naturally also a talk about nothing. About how something and nothing are not opposed to each other but need each other to keep on going .² ». Chez Cage, l'écriture est une parole publiée, orchestrée, typographiée. Comme performance et comme construction autoréflexive, elle ne peut faire l'économie d'un dévoilement de ses stratégies d'élocution. Les textes cagiens ne se conçoivent donc pas sans mise en scène et sans préfiguration, présentation et introduction de la parole transformée en texte : d'où une

usant d'une
« langue » de
l'autoréflexivité.

C'est donc la même économie, paradoxalement impro-ductive et expressive, mais astucieusement performative et opérante, qui sous-tend de telles formules dans la
« Lecture » : « I am here , and there is nothing to say », « What we re-quire is silence ; but what silence requires is that I go on talking », et « Our poetry now is the reali-zation that we possess nothing » (*ibid.*, p. 109, 109 et 110). Chaque fois, la formulation oxymoronique — qui n'est pour l'instant que sémantique, puisque syntaxiquement elle est correcte — fonctionne comme un couplage antithétique s'actualisant (« s'avérant ») dans le discours, c'est-à-dire dans

¹ « Lecture on Nothing », *Silence: Lectures and Writings*, op. cit., p. 109.

² « Lecture on Something », in *ibid.*, p. 129.

pléthore de « forewords », d'« introductory texts », et aussi d'« afternotes » (en guise de fausse clôture, de relancement et de partage du discours) ; d'où une circularité de l'expression, un régime circulaire, « méta- » de la signification (voir la productivité/expressivité « insignifiante » des propriétés phatiques, métalinguistiques et métacommunicationnelles). Les performances orales et textuelles de Cage ont besoin d'une communauté d'auditeurs-lecteurs pour fonctionner (n'est-ce pas vrai de tous les textes ? cf. les analyses d'Eco sur la lectoriellité), mais elles amplifient ce besoin en le rendant manifeste, en le citant et en l'encourageant. Appels à la discussion (« mettre en morceaux », anarchiser) et à la compréhension (« prendre ensemble »), ricochets interlocutifs : « Give any one thought a push : it falls down easily ; but the pusher and the pushed produce that entertainment called a discussion . Shall we have one later ?¹ ». Les allocutions textuelles de Cage sont inséparables, comme pourrait l'être le commentaire critique qui s'y intéresserait, de la problématisation (simultanément publiée et prononcée) des circonstances de sa prise de parole. Or, la parole inscrite ne se conçoit pas en vase clos : elle s'élabore dans l'appel et l'invite d'une altérité participante (« Shall we have a discussion ? » — « We need not fear these silences, — [...] »²) et indéterminée (« i have nothing planned³ »), d'une communauté de sens (cf. les « communautés interprétatives » de S. Fish) qui rend le moi autre qu'il était, autre qu'il aurait pu se concevoir initialement.

À l'insigne des préoccupations textuelles de Cage, le commentaire autoréflexif pourrait s'appuyer et réfléchir sur les moyens manifestes de sa lisibilité : ses stratégies et son « caractère » typographiques. L'*art* typographique (ou la *technique* typographique, puisqu'on ne conçoit pas l'un sans l'autre, tout comme en peinture ou en sculpture, en danse ou en musique) n'est jamais une marginalité ustensile de la composition

le fait de sa réalisation. Sorte de paradoxe d'Épiménide solutionné, l'oxymore cageienne parvient à dire ce qu'elle dit ne pouvant dire ou faire, et cette circonstance autoréflexive est une marque puissante de dépossession. On le voit : « I am here » ↔ « and there is nothing to say » ; or : l'auteur s'absente du fait de son expression (« je n'y suis pas »), et : sa déclaration de non-contenu est simultanément le déclenchement d'un contenu alternatif et insoupçonné (« quelque chose est dit »). De même : « *Our* poetry [la possessivité !] is the realization that we possess nothing », et donc : l'expression d'une impossibilité de la propriété rend inopérante, métamorphose, problématise l'assomption de ma possessivité

¹ « Lecture on Nothing », op. cit., p. 109.

² *Ibid.*

³ *I-VI* [...], filet infrapaginal, op. cit., p. 9.

littéraire : il en est le visage, la forme, l'expression moderne. Cage comprend que même la « calligraphie » (beauté du trait), que même l'écriture manuscrite ou idéogrammatique sont des variantes de l'art typographique. Frénétiquement, le texte se capitalise ou se minuscule, s'encadre ou se ploie, se souligne ou s'efface, s'espace ou s'emplit, se perfore ou s'exagère... — ce sont là les stratégies « réflexives » (ici, au sens d'une pronominalisation : *s'*) par lesquelles il donne forme à son discours. Posons : il n'existe pas de texte, poétique ou critique, dont les choix typographiques (imposés ou librement élaborés) ne renseignent sur les visées et les ambitions tacites du discours. Un texte, un commentaire aura « du caractère », naturellement, s'il laisse entrevoir l'initiale « typologique » de sa lecture et de son écriture. À ce titre, une « orthotypographie » est toujours possible : le marché du livre et des articles scientifiques, le rythme actuel des impressions en tous genres rend celle-ci abondante et autophotocopieuse. Mais l'orthotypographie¹ chuchote toujours la présence d'autres orthographies : orthosyntaxies, orthogrammaticalités, ortho-organigrammaticalités et autres *orthogonies* de la machine littérature, trop souvent occupée à camoufler le vouloir-dire sous toutes ses formes.

Chez Cage, au contraire, même lorsque la typographie se donne des règles restrictives, voire ascétiques (interdiction des majuscules [émajusculation], dispersion ou suppression de la ponctuation, permutation régulière des polices, suppression incrémentielle d'éléments syntagmatiques ou morphématiques [la série sentences→phrases→words→syllables→letters], prédominance des blancs et des espacements...), elle s'expand et s'exprime, comme mise en textes et mise en pages. La technique du « writing through », de la réécriture transversale et aléatorisée inventée par Cage fait chaque fois une gestion attentive des coordonnées typographiques des textes-sources qu'elle élit pour ses créations poétiques. On se souviendra que le texte mésostique déjà

première, « our poetry ». À la lumière de ces remarques sur la productivité paradoxale des énoncés, les processus de « dépossession » et de « désauctorisation » des assises textuelles n'apparaissent plus tant comme des négations radicales de leurs enjeux, position qui serait difficile à tenir même pour Cage, mais davantage comme la possibilité de leur reformulation. S'il y a bien un peu de possessivité dans l'expression d'une dépossession, et un peu d'auctorialité dans toute prétention à la désauctorisation (on reconnaîtra là le raisonnement typique de la déconstruction), la *formulation* de cette paradoxalité, comme c'est répétitivement le cas dans la « Lecture », empêche une rétroaction qui laisserait inchangés les termes de l'opération. En

¹ Voir le drôle de dictionnaire, prescriptif et précieux, de Jean-Pierre Lacroux, *Orthotypo. Orthographe & Typographie françaises. Dictionnaire raisonné*, Paris, Quintette, 2008.

rencontré « Writing for the Second Time through Finnegans Wake » (*Empty Words: Writings '73-'78*) faisait le choix de disperser et même d'orienter les signes de ponctuation qui marquaient la cadence du texte-source joycien. Comme souvent dans l'œuvre poétique de Cage, l'idée de cette dissémination ponctuelle provient de Norman O. Brown. Cage s'en explique en introduction au mésostiche :

And a further omission was suggested by Norman O. Brown, that of punctuation, a suggestion I quickly acted on. Subsequently, the omitted marks were kept, not in the mesostics but on the pages where they originally appeared, the marks disposed in the space and those other than periods given an orientation by means of *I Ching* chance operation. Where, in all this work, Joyce used italics, so have I¹.

L'effet réalisé est d'un immense intérêt pour la lecture et bien sûr d'une grande beauté pour le regard — intérêt et beauté que la préoccupation typographique fait advenir. Il faut s'imaginer les vers de cette *writing through*...

this carl on the kopJe
pArth a lone
forshapen his pigMaid
hoagshEad
Shroonk his plodsfoot

'tis a Jute
swOp hats and excheck a few strong verbs
Yapyazzard abast
mutt has has at hasatenCy
i trumple from rath in mine mines²

... avec, en manière de gravitation et de constellation, une poussière interférente de signes de ponctuation (. , ; () — ! ?) diversement orientés, en isolement ou en juxtaposition par rapport au texte déjà présent. Poursuivant l'identification entre ponctuation du texte et militarisation du langage³, la dernière réécriture joycienne, « Muoyce⁴ (Writing for the Fifth

d'autres termes, la propriété et l'auctorialité démunies (au sens actif du verbe démunir), dé-fortifiées (au sens étymologique), dés-investies, sortent changées de leur traitement auto-réflexif par le texte et se retrouvent dans une situation de *néologie* : la propriété devient commune et métamorphique, l'auctorialité devient *a priori* textuelle et lectorielle, et de même, concrètement : l'expression phrastique et syntagmatique est aussi à trouver dans le silence, le typogramme se matérialise également dans les blancs de la page, la présence (« I am here ») s'origine d'une absence (la disparition de l'auteur), qui elle s'identifie justement par présence (c'est le sens du titre « Lecture / on / Nothing »), et

¹ « Writing for the Second Time through Finnegans Wake », in *Empty Words: Writings '73-'78*, op. cit., p. 135.

² *Ibid.*, p. 139.

³ « Syntax: arrangement of the army (Norman Brown). Language free of syntax: demilitarization of language. » (« Empty Words » [introductory text to Part I], in *Empty Words: Writings '73-'78*, op. cit., p. 11).

⁴ Muoyce = Music + Joyce.

Time through *Finnegans Wake*) », choisit de supprimer presque complètement la ponctuation, ne laissant que quelques espaces. Cage s'en justifie, comme ailleurs, en s'affiliant à une volonté d'inspiration déjà joycienne : « Following the ten thunderclaps, the rumblings, the portmanteau words, etc., of *Finnegans Wake*, punctuation is entirely omitted and space between words is frequently with the aid of chance operations eliminated.¹ » La composition résultante diffère des autres réécritures en mésostiches de *Finnegans Wake* :

rufthandlingconsummation tinyRuddyNew-
permienting hi himself then pass ahs c
e i u flundered e w myself s ct making²
[...]
humour's expletion notesmeretenrivali-
busCoosoakingbeShaunti beTHROUGH DIAG-
NOSTICCONCILIANCEpickingto FannyUrinia³
[...]
ο πόλινοZeit's onlywinevatnegativeby
be he died sure bum Lough *Troppler* and
VelivisionwouldYouleadEbbblinn'schilled⁴

D'une façon générale, les textes de Cage ne distinguent pas la charge significative d'un « dire » de l'appareillage typographique du « vouloir-dire » qui le rend possible. Or, si les mésostiches de Cage citent et retravaillent par typographisme la matière altertextuelle qui les intéresse, qui leur fournit matière à identification, *pourquoi n'en serait-il pas de même avec le commentaire ?* Celui-ci, occupé par le travail d'une matière déjà textuellement et typographiquement *composée*, doit se poser la question de son propre rendu typographique. Le commentaire n'effectue pas qu'une disposition de ses idées au sein d'un discours, mais dispose tout autant des pleins et des blancs, des marges et des corps, des *topiques* et des *typiques* — figures structurantes de l'élocution théétique qu'il est urgent de faire sortir de la « marginalité ». Bref : polices, corps, figures,

ainsi de suite...

Les modalités de l'énonciation dans le texte de Cage — non-possession, impuissance, désauctorisation, appel au partage de la responsabilité de signification... — sont donc complexifiées par leur expression paradoxale, une tension dont la pratique autoréflexive est le vecteur principal.

On a vu que cette autoréflexivité véhiculée tantôt par paradoxes et formulations oxymoroniques tantôt par autoréférentialité constituait une *performance* de la textualité, c'est-à-dire que la résultante de ses formulations n'était visible que dans les aspects rétroactifs et dynamiques de son expressivité.

Le texte de la « Lecture » est sans cesse en train de revenir sur lui-même pour établir son propos : il est l'affirmation simultanée d'un

¹ « Muoyce (Writing for the Second Time through *Finnegans Wake*) », in *X: Writings '79-'82*, op. cit., introductory text, p. 173.

² *Ibid.*, p. 174.

³ *Ibid.*, p. 179.

⁴ *Ibid.*

caractères et espacements disent quelque chose de ce qu'ils citent, et aussi de la voix qui les cite.

Les *writing through* présentent aussi la propriété autoréflexive d'allier subjectivité et intertextualité, sujet écrivant et métissage textuel. Puisqu'ils sont chaque fois le prélèvement d'une matière altertextuelle, c'est-à-dire d'une altérité dont on se sent déjà proche (d'une extériorité perçue comme intériorisable), les réécritures cagiennes sont une illustration poétique de la formule « ricardique » du « soi-même comme un autre » (Ricœur). À travers les encagements mésostiques d'un « James Joyce », d'un « Henry David Thoreau » ou d'un « Marcel Duchamp », noms propres rendus communs, c'est bien « Cage » que l'on trouve — ce qui revient à dire (comme les *guillemetages onomastiques* qu'on a souvent utilisés l'indiquent en surcharge du nom) une voix écrivaine polyphonique, un je textuel qui est en réalité un *polynôme d'interlocuteurs*. « Cage », en effet, comme pour toute collection de textes, peut être traduit par une équation polynomiale à l'égalité contre-intuitive : $t = t' + t'' + \dots + t^n$. Manière de $1 + 1 = > 2$, $t + t = > 2t$, où « t », cela va sans dire, confond les idées traditionnelles de texte et de métatexte¹. [Parvenu à ce point-ci de

« processus » et d'une « signifiante ». Le discours sur rien, se cherchant, se trouve, et complète par là une boucle identitaire — susceptible d'être reprise et resignifiée par un lectorat participatif intéressé par le sens. De toute évidence, les « mécanismes aléatoires » employés par Cage pour la composition jouent un rôle additionnel immense dans cet environnement conceptuel : il en sera question au cours de la section suivante.

¹ Il existe une « preuve » de cette proposition, découverte et apprise presque en même temps que l'algèbre elle-même :

Soit les variables identiques non nulles a et b .

$$\begin{aligned} a &= b \\ ab &= a^2 \\ ab - b^2 &= a^2 - b^2 \\ b(a - b) &= (a + b)(a - b) \\ b &= a + b \end{aligned}$$

Et donc pour $a, b = 1$:

$$\begin{aligned} b &= a + b \\ 1 &= 1 + 1 \\ 1 &= 2 \end{aligned}$$

D'où également :

$$\begin{aligned} b + 1 &= a + b + 1 \\ 1 + 1 &= 3 \end{aligned}$$

... une équation qui doit être familière aux couples amoureux. À la dernière ligne (*C.Q.F.D.*), où est l'erreur ? Y a-t-il erreur ? Une preuve contraire ($1 + 1 = 2$) a été proposée de façon assez célèbre par Alfred North

notre développement, pour conserver l'idée de « métatexte », il faudrait en venir à la conclusion que tout texte est la résorption imaginaire d'un agrégat de métatextes successifs et superposés. Ce qui revient à dire, selon une des idées préférées de la théorie littéraire du vingtième siècle, de Mallarmé au poststructuralisme, que toute « écriture » abrite un ensemble complexe et indénombrable de réécritures, que toute « œuvre » est palimpseste d'œuvres implicites ou explicites, que tout « texte » se nourrit d'une hypertextualité de textes biffés, réinterprétés, relus, ignorés, recopiés, effacés... C'est une suite d'idées sur le littéraire dont nous nous sommes déclarés proches : pas de textualité qui ne soit intertextualité, et nécessairement pas de réflexion sur la textualité qui ne soit elle-même façonnage intertextuel. Nous y ajoutons une sorte de conséquence ou de préséance thétique, une postulation métathéorique en trois temps : 1) pas de texte sans métatexte (pas d'occurrence textuelle sans dérivation métatextuelle effective ou potentielle), 2) pas de métatexte qui ne soit simple texte (pas d'écriture critique qui ne soit également écriture de création et de néologie), enfin 3) pas de texte *sur* Cage qui ne fasse *avec* Cage (pas de commentaire sur un corpus *x*, sans contamination et « phagocitation » de ce corpus en soi-même). Le processus « autoréflexif » qui cherche ici à se définir conforte et expose ce projet de *modus operandi*, qui n'a pas à s'appliquer qu'ici, mais qui concerne une variété de projets « littéraires » et même « théoriques ».]

Ce que suppose la possibilité d'une écriture autoréflexive du commentaire critique, c'est donc, d'une part, l'intégration d'un souci de soi, conçu complexement comme « subjectivité intertextuelle » (le moi dans l'horizon de l'autre¹), à même l'organisation d'un discours

✎ Oppositions fonctionnelles : la « méthode » de l'écriture

Le travail des concepts de « méthode », de « structure » et de « discipline » n'est pas exactement le même dans la « Lecture on Nothing » que celui qui s'opère à partir des années 60 et jusqu'à la mort de Cage. Moins sur le fond que sur la forme (sans vouloir revenir sur ce litige au moins deux fois millénaires...), on assiste ici à un développement qui respecte l'économie et la productivité antinomiques de l'écriture depuis le début. La « structure », performée par une « discipline », est ici associée à un concept *positif*, exempt des structures de pouvoir trop autoritaires et des attitudes de

Whitehead et Bertrand Russell dans le premier volume des *Principia Mathematica*. — Par ailleurs, il faut faire remarquer l'insolite *identité typographique du mésostiche cagien et de la démonstration algébrique* : *meso-string* de signes « = » et présence de *wing words* de part et d'autre. Du reste, l'algèbre assemble ce qu'il nous est permis de voir comme de la poésie lettriste, concrète ou typographique. Il y a quelque chose comme une littérature d'avant-garde dans les démonstrations et dans les publications logico-mathématiques. Il est vital que le littéraire s'y intéresse !

¹ Tout un pan de la philosophie contemporaine, phénoménologique notamment, fait la part belle à cette question de l'intersubjectivité (la subjectivité « parmi » ou « au moyen » de l'altérité, de la communauté, le soi

thématiquement orienté, et, d'autre part, l'attention portée aux circonstances souterraines mais motrices de l'écriture : prise de parole, emplois « néologique » et « archéologique » d'une langue, art typographique. Ce que tout au long on a souhaité induire par la signalétique \mathcal{U} , en l'opposant à l'autorité unidirectionnelle de la \rightarrow , conduit à l'espoir d'un retour sur les traces laissées par l'écriture — écriture perpétuellement « occupée » par la production de textes. L'objet grandiose de l'étude critique, « Cage » stratégiquement articulé(e) et hypothétisé(e), ne doit pas occulter les lignes de fuite multiplicatives, les réseaux rhizomiques, les proliférations différentielles de signifiants, bref la possibilisation sous-jacente du discours : moi écrivant, entrée en dialogue, topo- et typologie de tout texte. Le commentaire autoréflexif insiste donc pour *un examen de l'objet se confondant avec l'autoexamen d'un sujet*, sujet écrivant aux prises avec l'écriture et l'altertextualité ; ce modèle-là de commentaire fournit donc un apprentissage, un savoir, voire une heuristique, indétachables d'une connaissance de soi — « soi » intertextuel et hypersémiotisé, activateur et initiateur différé de discursivité. Étonnamment, une écriture autoréflexive est aussi capable d'un « traitement de textes ».

Mais le mouvement rétroactif du retour suppose moins une réflexion contemplative qu'une *action* toujours en train de se juger et de s'expérimenter. Le « texte », corporal ou virtuel, que cherche à rejoindre le commentaire critique, et avec lui la théorie littéraire, implique donc une sorte de pensée de l'« action autoréflexive », que nous proposons de rendre, à l'approche de notre conclusion, par les termes de *performance* et de *performativité*. Les prochaines pages s'intéressent à l'éventualité d'un métatexte qui délaisse ses prémisses idéologiques attendues et qui s'approche lui-même comme écriture de création. Cette proposition induit

composition trop auctoriales. C'est le point initial de la seconde partie du texte : « That music is simple to make comes from one's willingness to accept the limitations of structure. Structure is simple because it can be thought out, figured out, measured . . . It is a discipline which, accepted in return , accepts whatever » (*ibid.*, p. 111). Cage insiste pour une éthique de l'acceptation des limitations éventuelles de la structure et prête foi à une « simplicité volontaire » du processus. Pour peu qu'on l'accepte avec philosophie, la structure permet une expressivité maximale (« accepts whatever »). Cette désinvolture théorique a de

comme être-avec-l'autre et être-dans-le-monde...). En plus des principaux phénoménologues (Husserl, Sartre, Gadamer, Levinas, Merleau-Ponty et, autrement, Hegel, Heidegger), j'ai pu lire *L'intériorité en exil. Le soi au risque de l'altérité* (Éditions du Cerf, coll. « La nuit surveillée », 2008) par Emmanuel Housset, spécialiste de Husserl, qui, malgré un *a priori* chrétien évident, fait une synthèse critique compétente du traitement philosophique contemporain de la question subjective et intersubjective.

certaines inflexions, voire certaines torsions au concept ordinaire d'écriture : suggestion d'une écriture moins « conceptualité historique » qu'« activité », moins fonctionnalisée qu'agie.

Le commentaire critique : projet d'élaboration performative

Commençons par écrire : La performance, à l'insigne de Cage, suppose une acceptation de sa vulnérabilité et de sa fragilité écrivaine. La « mise en texte » commence par une « mise en page » dispersive, indéterminée, inorientée (« *purposeful purposelessness* ») avant de se fixer sur un socle de compréhensibilité-lisibilité. La prise de conscience de la performativité de l'écriture transforme le théoricien littéraire en un autre type de rédacteur, en une discursivité intrinsèque, en un opérateur de dialogue, en un attracteur étrange, en un créateur attiré par un mode alternatif du dire. L'approche littéraire devenant déterritorialisation, marginalisation, exergue, c'est-à-dire « écriture hors d'œuvre ». Préliminaires cagiens à cette nouvelle posture :

« i don't know what will happen¹... »

Punctuation
its rEmoval
the Removal
oF the curtain
cOnstant
theatRe
poetry contest life is a Mirror it collects dust
problem is removAl of the dust
that is Not a good poem
what would you write i Can't
writE²

quoi surprendre : après tout, « structure » et « discipline » ne sonnent ni simples ni faciles, pas plus d'ailleurs que ne le font la « mesure » et ses ponctuelles « limitations ». Or, il incombe de vider ces notions de la rigueur connotée qui les accompagne. Parlant de structure et de discipline, insistant pour une acceptation heureuse de leurs conséquences dans l'acte de composition, Cage anticipe de toute évidence le programme des *chance operations* et de l'*indeterminacy* qui commencera à partir des années 50 à se systématiser. Si en 1949, année de rédaction et de présentation du texte de la « Lecture », son action n'est pas encore décisive, la structure et la discipline s'y pliant constituent déjà la « grille de liberté » (paradoxalement) à l'intérieur de laquelle Cage

¹ John Cage, *I-VI* [...], débord infrapaginal, op. cit., p. 414.

² « Composition in Retrospect », in *Composition in Retrospect*, op. cit., p. 49.

« i have nothing planned¹... »

simPlify
thE
industRIal activities '
unFurled
right tO one '
anaRchy
as a coMposer
vehicle eArth '
oNe
Class
rEsidual²

« i'm not moving toward a goal³... »

it simPly isn't
a quEstion of
awaReness
how do you know what you would do **iF** the
why shOuld
beginneR
seeMs
only fActor that
leNgth '
it is Curious how much
which wE can **call** reality⁴

« Goal is not to have a goal⁵. »

Verticalité, horizontalité... transversalité de la performance dans les mésostiches cagiens. Un commentaire « performatif » : qu'est-ce à dire ? et qu'a-t-il à dire (de nouveau) ? Les termes de performance et de performativité colportent une histoire et une sémantique chargées. Nous savons déjà que ce sont des concepts centraux dans les arts des années 50 et 60 (apparition de la « performance » artistique, proche du *happening* :

dispose des
« déclencheurs
d'expression »,
sons, caractères
ou silences, dont
le comportement
subséquent sera
respecté et inté-
gré à l'œuvre.

Du reste, struc-
tures et discipli-
nes ne mènent
pas absolument à
des thématisa-
tions de hiérar-
chies diverses,
qui, comme on
le sait, sont mal
tolérées dans le
travail de Cage.
Là où nos deux
premiers termes
s'identifient au
travail d'une
forme, thèmes et
hiérarchies res-
tent prisonniers
d'un contenu où
se joue intermi-
nablement une
lutte pour la
priorité de pa-
role et le pouvoir
énonciatif :
« What I am
calling poetry
is often
called content.
I myself
have
called it form .
[...] How differ-

¹ *I-VI* [...], débord infrapaginal, op. cit., p. 9.

² « MethodStructureIntentionDisciplineNotationIndeterminacyInterpenetrationImitationDevotionCircumstancesVariableStructureNonunderstandingContingencyInconsistencyPerformance VI », in *I-VI* [...], op. cit., p. 416.

³ *I-VI* [...], débord infrapaginal, op. cit., p. 415.

⁴ « MethodStructureIntentionDisciplineNotationIndeterminacyInterpenetrationImitationDevotionCircumstancesVariableStructureNonunderstandingContingencyInconsistencyPerformance V », in *I-VI* [...], op. cit., p. 345-346.

⁵ John Cage, « Introduction to *Themes and Variations* », cité in *I-VI* [...], op. cit., p. 452, « Source Text » : « Performance ».

mode d'expression artistique qui ne sépare pas la représentation de l'œuvre d'art de son exécution, et qui ne craint pas l'improvisation) ; on trouve également les deux termes, de façon assez célèbre, en philosophie analytique et en linguistique (« performativité » de certains énoncés chez Austin et Searle, duologie « performance / compétence »¹ dans la linguistique générative de Chomsky), en sciences communicationnelles, dans le monde des affaires, et bien sûr dans le domaine du sport et de son commentaire (où on a d'abord eu, à propos d'une « performance » sportive : « *to perform* », le verbe). Forcément intermédiaires et interdisciplinaires, mais proches des études sur la théâtralité et la représentation, les « Performance Studies » se passionnent depuis trois décennies pour le concept qui les nomme et pour ce que celui-ci permet de « réécrire »². La performance est donc déjà « dans l'œuf » (et bientôt :

ent this form
sense is
from
that which is
bound up with
memory:
themes
and se-
condary themes;
their
struggle; their
development;
the cli-
max; the reca-
pitulation
(which is
the belief
that one
may own
one's own
home) » (*ibid.*).

¹ On rapprochera cette distinction de celle de Saussure, devenue classique, entre langue et parole dans les premières parties du *Cours de linguistique générale*.

² Filtrat bibliophilique (à noter que les travaux publiés des Performance Studies proviennent surtout des États-Unis) – Bruce Andrews et Charles Bernstein (éd.), *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, coll. « Poetics of the New », 1984 ; Henry Bial (éd.), *The Performance Studies Reader*, London and New York, Routledge, 2007 ; Gerry Brenner, *Performative Criticism: Experiments in Reader Response*, New York, State University of New York Press, 2004 ; Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, with an introduction by the author, London and New York, Routledge, 2006 ; Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, Routledge, 2003 ; Freda Chapple et Chiel Kattenbelt (éd.), *Intermediality in Theatre and Performance*, Amsterdam and New York, Rodopi, Theatre and Intermediality Working Group, 2006 ; Gabrielle Cody, *Performance Studies: the Key Concepts*, Routledge, 2012 (à paraître) ; Tracy C. Davis (éd.), *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge University Press, 2008 ; James Harding, *The Rise of Performance Studies: Rethinking Richard Schechner's Broad Spectrum*, Palgrave Macmillan, 2011 (à paraître) ; Andrew Parker (éd.), *Performativity and Performance*, London and New York, Routledge, 1995 ; Peggy Phelan et Jill Lane (éd.), *The Ends of Performance*, illustrated edition, New York University Press, 1998 ; Janelle G. Reinelt et Joseph R. Roach (éd.), *Critical Theory and Performance*, second edition, University of Michigan Press, 2006 ; Bryan Reynolds, *Performing Transversally: Reimagining Shakespeare and the Critical Future*, Palgrave Macmillan, 2003 ; du même auteur, *Transversal Subjects: From Montaigne to Deleuze after Derrida*, Palgrave Macmillan, 2009 ; Sara Salih et Judith Butler (éd.), *Judith Butler*, London and New York, Routledge, coll. « Essential Guides for Literary Studies », 2002 ; des mêmes auteurs, *The Judith Butler Reader*, Wiley-Blackwell, 2004 ; Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, second edition, London and New York, Routledge, 2006 ; du même auteur, *Performance Theory*, revised and expanded edition, with a new preface by the author, London and New York, Routledge, 2003 ; l'article de Tami Spry, « Performing Autoethnography: an Embodied Methodological Praxis », in *Qualitative Inquiry*, vol. 7, n° 6, Sage Publications, 2001, p. 706-732 ; Erin Striff (éd.), *Performance Studies*, Palgrave Macmillan, coll. « Readers in Cultural Criticism », 2003 ; Nathan Stucky et Cynthia Wimmer (éd.), *Teaching Performance Studies*, foreword by Richard Schechner, Southern Illinois University Press, 2002 ; l'article de Julia A. Walker, « Why Performance? Why Now? Textuality and the Rearticulation of Human Presence », in *The Yale Journal of Criticism*, vol. 16, n° 1, Yale University and the John Hopkins University Press, 2003, p. 149-175.

– Sur la performativité au sens d'une philosophie analytique du langage, les principaux ouvrages à consulter sont : John Langshaw Austin, *How To Do Things with Words*, second edition, Oxford Paperbacks, 1962, 1975 [*Quand dire, c'est faire*, introduction, traduction et commentaire par Gilles Lane, postface de François Récanati, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1970] ; John R. Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of*

dans l'œuvre) une multiplicité, *performative d'elle-même*.
Sémantiquement, la performance couve déjà une certaine autoréflexivité
définitionnelle. Morphologiquement, elle est au moins triple, tripartite : la
performance est *per - form - ance*. « Per- » comme excès, traverse,
percement, perversion, perforation, dépassement, débord (spatio-
temporel : à *travers* et *pendant*), comme intermédiaire, intercesseur,
passeur, médium, milieu, shifter, *per-* d'un per-cept et d'une ex-pér-ience...
« Form- » comme traçant une morphématique ou morphologie du sens,

On le voit, la
thématisation
d'un contenu —
ce qu'on
pourrait peut-
être nommer
son « organi-
grammaticalité »,
voire son
« ortho-organi-
grammaticalité »
j'ai depuis
séparé les deux
typologies,

Language, Cambridge University Press, 1970 ; du même auteur, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge University Press, 1979. Et dans une perspective voisine : Willard van Orman Quine, *Word and Object*, Cambridge, The MIT Press, 1960 [*Le mot et la chose*, traduit de l'américain par les professeurs Joseph Dopp et Paul Gochet, avant-propos de Paul Gochet, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1977] ; Saul A. Kripke, *Naming and Necessity*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1972, 1980. L'ouvrage clé de la grammaire générative et transformationnelle de Noam Chomsky est *Syntactic Structures*, second revised edition, de Gruyter Mouton, 2002 [*Structures syntaxiques*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1979].

— Sur la performance et le *happening* dans les arts contemporains, on peut lister : Adrian Henri, *Total Art: Environments, Happenings and Performance*, W. W. Norton & Co., 1974 ; Geoffrey Hendricks (éd.), *Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia and Rutgers University 1958-1972*, Rutgers University Press, 2003 ; Mike Sell, *Avant-Garde Performance and the Limits of Criticism. Approaching the Living Theatre, Happenings/Fluxus, and the Black Arts Movement*, University of Michigan Press, 2005 ; Nick Kaye, *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*, London and New York, Routledge, 2000 ; du même auteur, *Multi-Media: Video - Installation - Performance*, London and New York, Routledge, 2007 et *Art into Theatre: Performance Interviews and Documents*, London and New York, Routledge, 1996 (comprend des entrevues de John Cage et de Richard Schechner) ; Francisco J. Ricardo (éd.), *Literary Art in Digital Performance: Case Studies in Media Art and Criticism*, Continuum, 2009 (une collection très pertinente d'articles sur les nouvelles formes et nouveaux médiums littéraires) ; Simon Shephard and Mick Wallis, *Drama/Theatre/Performance*, London and New York, Routledge, coll. « The New Critical Idiom », 2004 ; Bim Mason, *Street Theatre and Other Outdoor Performance*, London and New York, Routledge, 1992 ; Henry M. Sayre, *The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992 ; David Davies, *Art as Performance*, Malden, Blackwell Publishing, coll. « New Directions in Aesthetics », 2004.

— Proche du travail de Judith Butler, des études féministes ou queer, et de l'intuition d'un « corps performatif », on comptera les anthologies ou les études suivantes : Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*, London and New York, Routledge, 1997 ; du même auteur, *The Explicit Body in Performance*, London and New York, Routledge, 1997 ; Jayne Wark, *Radical Gestures: Feminism and Performance Art in North America*, Montreal and Kingston, London, Ithaca, McGill-Queen's University Press, 2006 ; Sue-Ellen Case, *Feminist and Queer Performance: Critical Strategies*, Palgrave Macmillan, 2009 ; James M. Harding, *Cutting Performances: Collage Events, Feminist Artists, and the American Avant-Garde*, University of Michigan Press, 2010 ; Jyl Lynn Felman, *Never a Dull Moment: Teaching and Art of Performance*, London and New York, Routledge, 2001 ; Terr Threadgold, *Feminist Poetics: Poiesis, Performance, Histories*, London and New York, Routledge, 1997 ; Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, London and New York, Routledge, 1993 ; Lizbeth Goodman with Jane de Gay (éd.), *The Routledge Reader in Gender and Performance*, London and New York, Routledge, 1998 ; Carol Martin (éd.), *A Sourcebook on Feminist Theatre and Performance: On and Beyond the Stage*, London and New York, Routledge, 1996 ; Jennifer Parker-Starbuck, *Cyborg Theatre: Corporeal/Technological Intersections in Multimedia Performance*, Palgrave Macmillan, 2011 (à paraître). — Le corpus bibliographique sur la performance, comme on le voit, est considérable, mais reste encore cantonné au monde académique anglophone. En me renseignant pour cette rédaction, j'ai pu lire ou consulter environ la moitié des ouvrages listés plus haut. À noter que quatre ou cinq sont « à paraître » en 2011 ou 2012. Les bibliographies de ce genre vieillissent très vite.

comme la formalisation d'un sujet, d'un corps, et du corpus subjectif de la théorie textuelle elle-même... La suffixation « -ance » (contrastée à proximité par l'« -ence »), où se joue une entreprise de stabilisation sémantique entre le mouvement et la qualité, entre le glissement et la fixité, entre l'action et le statut, entre la différence et les différences¹... On le voit, le mot de performance, grâce à sa généreuse polysémantique, concerne à la fois une esthétique de *prolifération de la textualité* (le « texte-rhizome », errant, erratique) et une posture de *dissémination des textes ou des intertextes* (leur non-origine « différencielle », le « texte-marge »), qu'à la suite des écritures de Derrida et de Deleuze/Guattari nous avons proposé d'appliquer à la problématique textuelle et métatextuelle cagienne.

La performance, pour peu qu'on la rende « textuelle », supposerait minimalement la prise en compte du phénomène textuel comme contemporanéité et non-précédence, comme geste et comportement, comme initiative et volonté de créer, donc comme *projection néologique*. Principe disséminé de non-origine et d'indétermination de l'écriture : thèses, sous-thèses et hypothèses ne s'achèment pas à leur destination, mues par l'influence stellaire d'une sorte de ciel des idées, ou par l'attrait méthodologique d'une « grille d'analyse » préexistante ; à l'inverse, ou plutôt *ailleurs* et *autrement*, les thèses du commentaire performatif cheminent, dichèment, avancent quand même, circulent, se fractalisent et se spiralisent, entrent en « destinerrance » (Derrida/Ramond : l'absence de destination et de destinataires précis est la condition de lisibilité des écrits et des livres²). Un commentaire performatif et autoréflexif, en étroite promiscuité avec sa langue qu'il sait chaque fois « néologique » et « identitaire » (ce qui, on l'a vu, n'exclut pas l'« archéologique » et l'« alténaire »...), se conçoit moins comme *élaboration* et *démonstration* (argumentative, thétique) que comme *action* et *invention* (linguistique,

comme on a vu
— correspond à
une violence
imposée sur le
texte et à la
croyance en une
propriété légi-
time sur les cho-
ses (« the belief
that one may
own one's own
home »). Bien
autre, la
« structure »,
proprement
performée, se
révèle capable
d'une heuristi-
que et d'une
herméneutique
globalement
disponibles et
désintéressées. À
la cinquième
partie du texte,
Cage propose
cette définition,
soucieuse d'une
sorte d'« inter-
médialité » pour
son concept (la
figure du pont) :
« A structure is
like
a bridge
from nowhere
to
nowhere
and
anyone may
go on it :
noises or
tones ,
corn or
wheat » (*ibid.*, p.
124).
L'insistance est
limpide : davan-
tage qu'elle ne

¹ Voir une note lexicologique précédente, comparant l'« -ance » avec l'« -ence ». Nous n'avons pas cessé de jouer sur cette riche proximité lexicologique de l'« æ », ligature très fertile en théorie.

² Rappel de Charles Ramond, *Vocabulaire de Derrida*, op. cit., article « Destinerrance, adestinerrance », p. 24.

graphique). Il ne craint pas l'introduction de la « création littéraire » dans son développement et un certain parasitage de sa cohérence organigrammatique par des « bribes » de textes, nichées dans ses marges. Il a l'intuition de la préfiguration et de la préséance dans son discours de ces forces ex-centriques-là. Le commentaire performatif décline l'idée de l'origine et de l'originalité de son étude : « origine » et « originalité » sont des thèses trop inoriginales, trop usées par la critique et la théorie précédentes. On a trop vu et lu d'originalités théoriques, on a trop souhaité inventer des points d'origine conceptuelle. Origine et originalité sont des repères et des repaires ayant fait leur temps. L'objet du discours littéraire n'est pas la *source* textuelle (l'examen de tel ou tel corpus), mais bien la *prolifération* textuelle, la continuation et la dérivation, emportant et affectant ce discours *d'un même geste*, par la même occasion¹. S'il est entendu que le texte est une activation d'intertextes, virtuels ou concrets, implicites ou explicites, alors le métatexte qui s'y consacre est aussi une production intertextuelle, une création continuée — comme les nombreux *Quichotte* des polygraphes Ménard-Cervantès-Borges, les uns servant et permettant les autres, anachroniquement. Le commentaire performatif se conçoit comme non-origine et comme diffraction du sens, ce qui ne l'entrave pas, mais au contraire lui donne accès à la libération de sa créativité. Puisqu'il n'a plus à camoufler son vouloir-dire à l'intérieur de sa visée thétique, puisqu'il comprend qu'on n'expurge pas subjectivité et réécriture de toute entreprise de description ou de modélisation *par* l'écriture, puisqu'enfin il comprend qu'hypothétisme et méthodologisme n'arrangent strictement rien, il n'éprouve aucune honte à remplacer son recours aux principes linéifiants de l'argumentation (→) par une confiance dans les processus autoréflexifs de l'écriture (↻). *Le discours de la non-origine et du retour sur soi-même est aussi un discours signifiant*, mais il cultive un rapport de proximité et de recreation réciproque avec son « objet ». Il est une citation complexe, un « polycitationnisme ». Du reste, le commentaire a besoin d'un « Cage », comme « Cage » a besoin d'un

contraint, la structure *permet* (à tous de travailler).

En revanche, *fidèle à sa dialectique à la fois oppositionnelle et autoréflexive*, la « Lecture » érige cet autre terme de « méthode » au statut d'antagoniste. Contraignante, contrôlante, castratrice, la *méthode* (dodécaphonique et sérielle, par exemple) est identifiée à une intellectualisation du processus compositionnel, à une abstraction de la matière et finalement à une éviction malheureuse des espaces de participation et de communication libres, partout célébrés dans le texte. Prenant l'exemple de la méthode sérielle de composition (Schönberg et l'école dodécaphonique de Vienne), Cage écrit : « The twelve-tone row is a method; a method is a control

¹ Voir la locution « par là même » : d'un mouvement conjoint et réciproque.

commentaire : on reconnaît dans cette correspondance l'écosystème participatif de la littérarité et de la textualisation du monde.

Principe disséminé de subjectivité-intertextualité : coordonnée initiale de l'entreprise autoréflexive, le moi écrivant — pronom et signataire du discours — ne devrait pas être tenu de camoufler son idiolecte et ses idiosyncrasies par des contextualisations et des stylistiques extérieures. Le vieux commentaire donne souvent l'impression qu'un autre que lui écrit le texte, que c'est l'objet qui fait l'ouvrage, que la citation prouve l'argumentation, et qu'une introduction dispose le discours, qu'une conclusion le clôt. Or, la « grille d'analyse », prélevée ou autoinfligée, projetée ou introjectée, n'apparaît, après analyse de sa textualité à elle, que comme la *création supplémentaire et palliative*¹ d'une subjectivité intertextuelle et d'une langue au travail. Projet de désinvestir, de « désoriginaliser » la prétention à la supplémentarité de la grille d'analyse. Le commentaire, initié sur des bases performatives, ne cherche pas à nier que c'est un autre corps et une autre voix qui approche l'autre texte *là-bas*, texte désirant et désirable de l'« inquiétante altertextualité ». Il fait place au « je » vulnérable et hésitant de la prise de parole. On l'a vu, vulnérabilité et hésitation de l'expression conduisent à un effort de *néologie*, suivant une sémantique au moins double qui allie la pensée au langage : à la mise à l'épreuve de nouvelles idées correspond nécessairement une mise à l'essai de nouveaux mots, de nouvelles syntaxes, de nouvelles ponctuations et typographies. Comme invention d'une subjectivité-intertextualité, le moi de l'écriture du commentaire approche la langue comme à la fois ce qui le constitue linguistiquement et ce qui lui fournit les matériaux d'une « thèse ». Encore une fois, il ne résulte pas de cette attitude un recentrement solipsiste du discours critico-théorique sur la personnalité de l'écrivain-théoricien, mais plutôt une connaissance de soi qui ne se distingue pas d'une connaissance de l'autre, un texte-sujet qui est *par là*

of each single
note.
There is
too much
there
there .
There is
not enough
of no-
thing in it .
[...] I
have nothing
against
the twelve-
tone row;
but it is a
method,
not a
structure .
We
really do need a
structure ,
so we
can see we are
nowhere » (*ibid.*,
p. 124 et 125).
Intellection,
intellectualisa-
tion, abstraction
et méthodisation
sont donc ici le
lexique de la
surcharge et du
trop-plein (« too
much there
there ») et donc,
logiquement, les
concurrents at-
tentatoires du
« rien » où se
possibilisent
l'expression,
l'expérience,
l'acceptation, le
passage (la
« porie »), et
éventuellement
l'art. À plusieurs
endroits du

¹ Supplément : idée de complétion (*supplementum*, notamment « effectif ajouté des armées », « renfort, secours »). Palliation : idée de dissimulation (*palliare*, « couvrir d'un manteau »). Sources : *Nouveau Petit Robert* et *Dictionnaire historique de la langue française*.

même un texte-objet, en « hainamoration ». Le commentaire performatif imagine une communauté textuelle, dans laquelle pronoms personnels et impersonnels unissent leur signifiante textuelle : le je parle au on qui, en retour, fournit de la matière au je. Le commentaire performatif et autoréflexif, à la fois (inter)subjectif et (alter/inter)textuel, élabore un commentaire *sur* Cage qui soit un « faire-avec » : entrave, distance historique, et aussi permission, licence d'écriture. (Autant de démarches d'écriture : Avec Cage, écrire à *son tour*. À l'orée du postulat critique/théorique de la créativité ou de la pertinence de l'œuvre cagienne, développer une créativité et une pertinence *personnelle*. Souligner l'intérêt académique de Cage en se rendant soi-même intéressant.)

Principe disséminé de contamination et de textualisation réciproques : le commentaire performatif prononce « J'analyse / J'observe / Je choisis de considérer... » comme Austin faisait dire à ses actes de discours « Je vous déclare mari et femme » ou « La séance est levée ». Quelque chose a lieu et est performé dans le commentaire, qui n'est pas différent de la trace textuelle ordinaire, partout rencontrée. À quel moment le commentaire commence-t-il à communiquer, à transmettre, à *transiter* la matière (encore textuelle) dont il annonce vouloir et devoir parler ? Y a-t-il brèche temporelle entre le moment de sa prise de parole et le moment de son élocution thétiq (moment où il commence à dire, usant d'hypothèses, de méthode, de citationnisme, d'organigrammaticalité, etc.) ? La « transitivité », directe¹ ou indirecte², d'un « écrire *sur* »³ camoufle une occurrence souterraine d'*intransitivité* : « écrire ~~sur~~ », « [seulement] écrire ». Barthes, le premier, a posé cette question littéraire et grammaticale de l'intransitivité de l'écriture (« Écrire, verbe intransitif ? », article de

texte, Cage identifie l'intellectualisation des sons ou des mots à une sorte de meurtrissure ou à une dégénération de leur nature, comme ici : « I used noises ». They had not been intellectualized; the ear could hear them directly and didn't have to go through any abstraction a-bout them », et quelques lignes plus loin : « I begin to hear the old sounds — the ones I had thought worn out, worn out by intellectualization » (*ibid.*, p. 116 et 117). Ce qui est vrai pour les sons de la musique l'est également pour les mots et les idées du texte. La textualité cagienne s'éloigne des formats rationnels de composition, dont la

¹ → : qui ? quoi ?

² ↗ : à qui ? à quoi ? de qui ? de quoi ?

³ Où la préposition « sur » annonce un complément adverbial : écrire où ? quand ? comment ? pourquoi ? dans quel but ? en quelle quantité ? etc. Cette analyse grammaticale est-elle possible sur le terrain conceptuel ? L'écriture « sur » (surajoutée, surimposée, surplombante, surveillante) du métatexte représente-t-elle un fantasme d'*apposition* ? Je le pense.

1966), dont nous prélevons quelques passages essentiels en manière d'illustration :

[...] état de l'*écriture* moderne : écrire, c'est aujourd'hui se faire centre du procès de parole, c'est effectuer l'écriture en s'affectant soi-même, c'est faire coïncider l'action et l'affection, c'est laisser le scripteur à l'intérieur de l'écriture, non à titre de sujet psychologique [...], mais à titre d'agent de l'action. [...]

Ainsi, dans l'*écriture* moyen, la distance du scripteur et du langage diminue asymptotiquement. [...] dans l'*écriture* moyen de la modernité, le sujet se constitue comme immédiatement contemporain de l'écriture, s'effectuant et s'affectant par elle : c'est le cas exemplaire du narrateur proustien, qui n'existe qu'en écrivant, en dépit de la référence à un pseudo-souvenir.

[...] Le sens, ou si l'on préfère le but, de cette recherche est de substituer à l'instance de la réalité (ou instance du référent), alibi mythique qui a dominé et domine encore l'idée de littérature, l'instance même du discours : le champ de l'écrivain n'est que l'écriture elle-même, non comme « forme » pure, telle qu'a pu la concevoir une esthétique de l'art pour l'art, mais d'une façon beaucoup plus radicale comme seul espace possible de celui qui écrit. Il faut en effet le rappeler à ceux qui accusent ce genre de recherches de solipsisme, de formalisme ou de scientisme ; en revenant aux catégories fondamentales de la langue, tels la personne, le temps, la voix, nous nous plaçons au cœur d'une problématique de l'interlocution, car ces catégories sont précisément celles où se nouent les rapports du *je* et de ce qui est privé de la marque du *je*¹.

En ce qui nous concerne, intransitivité et performativité de l'écriture reviennent à identifier un même phénomène d'immédiateté et de coïncidence entre le commentaire et son étude. C'est dire qu'il n'y a pas de différence sérieuse de niveau, ni sur le plan de la communication textuelle ni sur celui de la métacommunication et de la langue, entre le terrain du texte analysé et celui du texte analysant, entre l'espace topotypographique de l'œuvre, du livre, du texte-source, et leur reprise par la citation métatextuelle. Le commentaire, comme l'œuvre qu'il espère de tous ses vœux, débute au moment où il écrit, au moment où il invoque une langue dans le but de rendre un contenu. Tous textes confondus, *la textualité est une performativité* : elle est en elle-même l'acte qu'elle

posture archétypique est ici la « méthode », et part à la recherche de

« structures » délinéarisées, de « ponts » pour les atteindre, de « disciplines » pour les performer. On pourra opposer à cette prétention qu'il s'agit bien là

encore de l'affinage d'une autre

« méthode », mais celle-ci n'est désormais plus tant thématique et systématique, comme

l'était le dodéca-phonisme viennois, et se situe d'emblée dans l'*autoréflexivité performative* qu'on a décrite précédemment et qui permet l'écriture paradoxale de la « Lecture ».

Cette performativité fondamentale, Cage la résume une fois de plus ici :
« How could I better tell what structure is than

¹ Roland Barthes, « Écrire, verbe intransitif ? » (1966), in *Œuvres complètes, tome III, 1968-1971. Livres, textes, entretiens*, op. cit., p. 624-625. Publication originale : « *Colloque Johns Hopkins, 1966. Publié en anglais in The Languages of Criticism and the Sciences of Man : The Structuralist Controversy, The Johns Hopkins Press, Londres et Baltimore, 1970, p. 134-145.* » (notice bibliographique d'*ibid.*, p. 626).

désigne et la matière qu'elle signifie. C'est donc en elle-même que la théorie littéraire cherche (et trouve !) son objet. C'est en son nom qu'elle parle, malgré des « alternymies » successives (voir nos pseudonymats, homonymats, hétéronymats et anonymats du tout début). Textes et métatextes partagent un même objectif de signifiante qui les fait commencer à dire au moment où ils s'écrivent et s'énoncent. Le commentaire, parce qu'il est écriture, et que l'activité d'écriture renvoie elle-même à une communauté de textes, s'exprime en son nom. Nous pourrions dire : le commentaire ne débute pas au moment où il annonce son sujet, mais au moment où il s'annonce *comme* sujet¹. Ce n'est pas l'adresse de sa méthode et de sa thématique qui en justifie le mouvement, la signification légitime, mais bien le fait qu'il prenne la parole, au lieu et au temps que cette prise de parole configure. Le commentaire, écrit suivant une posture performative, commence par dire « je », et ne se trouve pas dans la présentation/opérationnalisation/organigrammaticalisation de son sujet, mais plutôt dans sa décision et son processus d'écriture. Lorsqu'il fixe un « Cage » et qu'il se passionne par exemple pour ses *Complete Literary Works*, c'est l'un et l'autre qu'il entreprend de réécrire. Il n'y a pas là la marque d'une violence, d'une ambition démesurée, ou d'une sorte de don-quichottisme critique² : textes et métatextes, textes de l'ascendance ou de la descendance n'ont pas d'autre moyen de signifier et de dire qu'en s'inventant et en s'élucidant eux-mêmes. Nous y avons déjà insisté : « texte de Cage » et « texte sur Cage » existent par contamination et textualisation réciproques. En s'intéressant à son sujet, le commentaire performatif s'intéresse donc aux préconditions de son approche de l'autre (il ne les abandonne pas en introduction ou en notes de bas de page) ; de plus, parce qu'il prend conscience de l'existence d'un tissage similaire, d'une fraternité, voire d'une « incestualité » entre son étude et lui-même, il éprouve au même moment la nécessité de son autoanalyse. De cette façon, le commentaire n'est pas *amplification* et

simply to
tell
about
this, this talk
which is
contained
within
a space
of time approxi-
mately forty
minutes
long
? »
(*ibid.*, p. 111-
112). Nous re-
connaissons là la
productivité d'un
mécanisme ré-
flexif qui permet
d'agir, à travers
sa forme, la te-
neur même de
son contenu, de
faire ce que l'on
dit par le fait de
le dire. Cette
paradoxalité de
l'énonciation,
comme on l'a vu
avec le « I am
here, and there
is nothing to
say » initial,
permet toute
l'économie pro-
ductive/expres-
sive — on n'a
plus à choisir
entre les deux
termes — de la
« Lecture ». En-
core une fois,
comme avec
toutes les
« oppositions
fonctionnelles »
précédentes (sur
le « sujet » et
l'« énonciation »

¹ Où « sujet » et « sujet » n'ont pas exactement la même valeur. Projet de fondre, en une forme inextricable, un « sujet d'écriture » avec un « sujet de thèse ».

² Ménardien, cervantesque ou borgésien, inconsidérément.

supplémentarisation du texte ($t' = t + 1$ ou $t + n$), mais une création textuelle autonome et participative¹. Une « dys- », « caco- » ou « mal-disciplinarisation » de la théorie, voire des études littéraires, orientant celles-ci vers des approches « autoréflexives » et « performatives » de l'exposition thétique, permettrait un tel type de commentaire et reconnaîtrait la vitalité d'un *principe disséminé* ou d'un *processus d'écriture* à la base de la relation texte cité - texte citant. C'est la pertinence de ce modèle qu'on a souhaité mettre à l'essai / à l'épreuve ici, *via* / *vis-à-vis* la personnalité livresque et poétique « Cage », en accord / en antagonisme avec les principes et les processus développés plus haut.

(La théorie s'écrit.)

Lignes directrices et lignes de fuite pour un commentaire autoréflexif et performatif

Résumons, non sans quelque retour ironique de l'organigrammaticalité, ce qui s'ébauche dans la proposition faite ci-haut d'un commentaire « métatextuel », revu et corrigé sur des bases « autoréflexives » et « performatives ».

— *Identité des formes « textuelles » et « métatextuelles »*. S'il est entendu qu'on ne saurait concevoir d'objet « textuel » (ici : « texte de Cage ») sans la virtualité ou l'actualité d'une production « métatextuelle » subséquente (ici : « textes *sur* Cage »), la croyance en la postérité amplifiante et supplémentaire d'un texte par son métatexte pose problème. Nous avons maintenu au contraire, en tentant de le performer soi-même au sein de notre propre rédaction, que le commentaire *métatextuel*, malgré un préfixe à la fois transcendant et ultériorisant (*différant* est l'adjectif qui convient), est impliqué par les mêmes processus de composition

de l'écriture), l'adoption d'un principe vital de structure et de discipline de la composition correspond à une mise en place toute langagière, toute textuelle d'une *scène de la performance*. Auto-réflexive jusqu'à l'autoréférentia-

lité et
l'autoreprésentativité (comme à la partie quatre :
« If anybody is sleepy, let him
go to sleep »
[ibid., entre les p. 118 et 123]),
la scène performative de la textualité ca-
gienne, en plus
de proposer une
réarticulation des
réflexes littéraires ordinaires de
la composition,
en plus
d'imaginer un
texte en grande
partie
« désauctoria-
lisé » de ses
pouvoirs et
« désimpéria-
lisé » de ses
méthodes,
représente une
opportu-
nité toute spé-
ciale
une

¹ « Autonome et participative » : on n'a pas à y lire d'oxymore. L'intertextualité du commentaire de création suppose une démarche de subjectivité par (au moyen de) l'altérité. C'est en fouillant le texte de l'autre que le texte du soi s'aperçoit et se développe dans sa singularité.

littéraire que les œuvres circonstanciées et admirées auxquelles il déclare se consacrer (pour en relever la pertinence, la beauté, l'intérêt, etc.). Idées de formules pour résumer cette identité : « pas de métatexte qui ne soit simple texte », « pas de texte citant qui n'incorpore en lui-même la phénoménalité créative et imaginative des autres textes qu'il cite », « pas de métatexte dont la projection altéritaire, ou *altertextuelle*, ne suppose silencieusement la démarche symétrique et cooccurrence d'une introjection subjective, d'un effort d'identification et de singularisation du métatexte lui-même en regard de son objet »... : cela a des conséquences importantes sur le concept ou la pratique, voire sur la possibilité et l'admissibilité, de l'« explication de textes ».

- *Principe de non-origine et d'indétermination.* Se sachant ouvrage de langage, issu de processus similaires à ceux des œuvres qu'il « analyse », le métatexte performatif considère son articulation thétiq ue et sa *ratio* méthodologisante comme des inventions et des (re)créations. Pas plus que son objet d'étude n'est « origine » ou « originellité » du sens, lui-même n'est pas, à strictement parler, « original ». Il ne craint donc pas l'introduction d'une sorte de « mécanique » de la circularité ou de la spiralisation dans son discours, il ne fuit pas les mouvements d'hésitation et d'anarchie, de dérivation et de digression, il s'ouvre à la possibilité de la néologie lexicologique ou conceptuelle : en somme, il espère mettre sa *vulnérabilité interprétative* au profit de sa *pertinence compréhensive*. Aux yeux du savoir, pourtant, sa posture créative ne le fait pas s'« invalider » complètement, et se vider de son sérieux ou de sa motivation à réfléchir. L'indétermination du commentaire, sa chemination et dichemination plutôt que son acheminement strict, sont les assises rhizomatiques d'un mode du dire qui sait intégrer les énergies de son vouloir-dire (qu'il s'agit dès lors de ne pas taire).

ouverture
privi-
légée à
l'esquisse
d'un
travail
méta-textuel
participatif
(celui
qui se déploie
mainte-
nant, ici et au-
tour
),
opérant
sur les mê-
mes bases
perfor-
matives
.

*La remise en
forme du méta-
texte : conclu-
sions pratiques*

Nous parlons en début de texte de l'importance de coordonner aux buts généraux et locaux de l'exercice métatextuel une performance générale et/ou locale de l'écriture. Cette scène performative n'a pu être que suggérée à certains endroits et a dû ponctuellement faire place à des analyses de « contenu », à travers lesquelles les postulats de thématization ont pu sembler plus forts que ceux de « déthématisa-

- *Principe de subjectivité-intertextualité.* Parlant en son nom, le métatexte performatif rend manifestes les circonstances et les conséquences de sa pronominalisation (il dit « je », « nous », « on »...), de sa signature (il « défend » ses thèses) et de son expressivité idiosyncrasique (il se crée un vocabulaire, il s'arroge des singularités linguistiques et stylistiques prélevées ailleurs ou en lui-même). Mais s'il veut rendre sensible sa lecture subjective, et l'omniprésence de cette « subjectivité écrivante » à même son examen, il sait bien ne pouvoir y parvenir sans la prise en compte proxémique, sans la « phago-citation » d'un autre texte, d'un autre corps. Cette « altertextualité », désirée et fantasmée, qualifiée et imaginée, il la constitue en « objet d'étude » — non au sens d'un désintéressement, d'une distanciation ou d'un encagement, mais plutôt d'une communication intertextuelle et d'une participation intersémiotique. Le métatexte applique, en montrant les efforts et les limites de cette application, les formules réciproques du « soi-même comme un autre » et de l'« autre comme un soi-même ».
- *Principe de contamination et de textualisation réciproques.* En convenant d'une identité textuelle entre le métatexte citant et son matériau cité, nous acceptons aussi l'influence réciproque que l'un et l'autre subissent du seul fait de leur confrontation. Du moment que textes et métatextes décident d'une « mise en textes » et d'une « mise en pages » contiguës, du moment qu'ils font « œuvre commune », leur *littérarité* (leur identité ou leur phénoménalité textuelle) s'en trouve symétriquement modifiée. C'est là la caractéristique naturelle de tout système dynamique suffisamment complexe. En conséquence, le métatexte performatif réfléchit tour à tour, ou simultanément, autoréflexivement, aux circonstances suivantes : 1) à l'appropriation subjective-intertextuelle qu'il fait de son objet, et 2) aux postures que son objet induit en lui-même : à même son écriture, son choix d'« approches théoriques », sa sélection de citations... et jusque dans l'élaboration de ses

tion », ceux de la pratique citationniste plus imposants que ceux plus discrets d'une « intertextualité » tacite fondamentale. Nous pensons toutefois que la proposition littéraire cagienne représente l'occasion de revoir à la baisse un binarisme trop strict entre développements analytiques et pratiques du commentaire critique, textes de corpus (textes-« sources » !) et métatextes dérivatifs. Le texte de la « Lecture on Nothing » a bien montré comment cette tension entre la productivité d'une signification — contenu thématique, argumentatif, hiérarchique, ortho-organigrammatique, etc. — et ce qu'on a pu nommer l'« expressivité d'une *signifiance* » — forme expressive, poétique, participative, intertextuelle, « désautoralisée » et « déthématisée »

hypothèses et idéologèmes fondamentaux. En simplifiant, disons que le commentaire performatif s'intéresse 1) aux changements qu'il apporte à la définition de l'objet, et 2) aux changements que l'objet a amorcés en lui. Au regard de la présente étude, de ce qui nous a ici « occupé » (activement / passivement), le métatexte sur Cage est apparu comme la progression d'une écriture qui, sans toujours nommer ses visées désirantes et ses influences stylistiques, sans chercher à expliquer « Cage », ni même à écrire « sur » « Cage », a souhaité *affecter* et *être affecté* par (une certaine idée, une certaine sélection) des textes de Cage. « Contamination et textualisation réciproques » consistent donc à dire que le texte *de* la citation et le texte *en* citation s'écrivent (s'imaginent, s'élaborent, se convoient...) ensemble et l'un l'autre. Cette vision d'un partage « sémiosique » entre différentes instances de textualités et différentes bribes de discours ne va donc pas sans l'idée d'une certaine émotionnalité : si tout se passe bien, le moi écrivant (le sien propre ou celui qui est cherché à travers la citation) est affecté par le sujet qu'il approche. « Cage » ou un autre, comme collection dynamique de mises en scène textuelles et affectives, change la vision du monde du rédacteur qui s'y intéresse — et la théorie doit faire place au langage sentimental qui décrit cette métamorphose. Les mots, malgré une certaine « béance » ou « inoriginalité » sémantique qui fondent leur polysémie, ne « manquent » pas pour dire les éventuels traits signifiants de cette métamorphose.

- *Principe général d'écriture du commentaire.* Le concept, ou plutôt la *pratique* de l'écriture est au centre d'une proposition de métatexte « autoréflexif » et « performatif » appliqué aux études littéraires. Autoréflexivité et performativité sont les corrélats essentiels, bien que fragmentés et disséminés, d'un commentaire critique conçu comme la mise en scène discursive et topologique d'une *création*, d'une *action* et d'une *participation*

—, comment cette tension paradoxale s'actualisait dans le discours et dans la création.

C'était finalement l'essence d'un « discours sur rien » que de rendre possible une expressivité générale, alliant les spécificités contrastantes des deux tendances, par laquelle une monstration du *rien* menait directement à une ouverture sur une variété babélique de *quelque chose*, sur une disponibilité et une potentialité compréhensives de la composition, sur une *possibilisation* du monde signifiant. Nous souhaiterions voir dans cette ouverture performative une « possibilité textuelle » commune, dans laquelle la théorie textuelle aurait aussi son mot à dire. Sans marquer de distinction principielle stricte entre textualités et métatextualités, entre sources et commentaires, un

textuelle. Nous aimerions y insister : critique et théorie littéraires sont des disciplines qui *s'écrivent*¹.

Que peuvent être les outils, les armes conceptuelles, les figures et les *topoi* d'un tel commentaire ? Nous ne pouvons dire tout ce que cet outillage aurait pu/dû être (réminiscence : « *l'origine aura (it) dû être pure* »). Nous nous contentons de détailler ceux que ce texte s'est proposé, et même imposé, sous la conduite d'une pratique d'écriture, et non sous l'ordonnance d'une démonstrativité empruntée ou d'un « hypothétisme méthodologique ». (Mais toute méthode ne se laisse pas aisément disperser. Ici encore, l'attrait organigrammatique, voire l'*esthétique* de la « liste » est irremplaçable.) Outils pratiques et zones d'intérêt pour un commentaire occupé par le souci du soi et de son action (autoréflexivité et performativité) autant que par le souci de la configuration de l'objet textuel :

- *Néologie lexicale*. Sans tomber dans la casuistique ou le psittacisme (quoi qu'il faudrait réfléchir à ce que serait un « excès de néologie »), le commentaire performatif s'intéresse à la formation de nouveaux mots ou de nouvelles locutions, à leur mise à l'essai dans le langage et à leur décontextualisation. Ainsi, le mot « phagocytation » (du grec *phagein*, « manger », et *kutos*, « cellule »), sorti du lexique médical de la cytologie², prend au contact de la théorie littéraire et de la question textuelle une nouvelle graphie (« phago[-]citation »), une nouvelle signification (phénomène d'absorption ou d'incorporation par la citation), qui emprunte à la fois à la sémantique et à la phonétique, voire à la

travail « cagien »
de la théorie
textuelle, en plus
de toucher le
corpus cagien
lui-même, identi-
fie avec acuité
l'entrelacs, le
tissage, la *tessi-
ture* des diffé-
rents niveaux
d'énonciation. Il
permet, nous
semble-t-il, un
*réinvestissement
poétique et ex-
pressif du méta-
texte habituel*, ce
qui n'est pas
autre chose
qu'un encoura-
gement à revenir
sur les démar-
ches de son
identification
première : la
scène
« performative »
de l'écriture. Les
textes de
« Cage » (les
guillemets ai-
dant, nous n'y
verrons plus un
« auteur », mais
plutôt un
« textes ») invo-
quent démocra-
tiquement, anar-
chiquement, le
monde et ses
lecteurs pour
opérer une redis-
tribution du sens

¹ Nous aurions pu maintenir, mais en marge, l'axiome « inverse » : fiction et poésie littéraires sont des pratiques langagières qui *s'analysent*. L'exemplarité d'un Cage aurait aussi permis ce renversement théorique.

² On dit aussi « phagocytose » : « (Biologie) Mécanisme par lequel certaines cellules animales vivantes (surtout les leucocytes), ou certains organismes unicellulaires (amibes) englobent et digèrent des particules étrangères (débris de cellules nécrosées, micro-organismes, particules nutritives). *La phagocytose, moyen de défense de l'organisme*. (Au sens figuré) Processus de destruction. » (*Nouveau Petit Robert*).

morphématique et à la « typographique »¹. Occupé par un nouveau mode du dire faisant place au vouloir-dire, et donc aux comportements autoréflexifs et phatiques d'une langue, le commentaire performatif éprouve, comme nécessité intrinsèque de son expressivité, la translation glissante et le fléchissement de son glossaire habituel. Les influences, dans le présent texte, conduisant vers cette posture de néologie dans la conceptualisation se sont appelées : la philosophie-écriture de Derrida et de la déconstruction, les plateaux « nomadologiques » du couple Deleuze+Guattari (*Capitalisme et schizophrénie*), les créations taxinomiques (le plus souvent par sutures préfixales et suffixales) des poststructuralistes et poéticiens français², et aussi, bien que de façon plus distante, la tradition néologique « substantivante » et « agglutinante » des grandes philosophies allemandes (Hegel, Heidegger, Gadamer, leur résonance chez Sartre, Levinas, Merleau-Ponty, etc.). À cette liste d'influences manifestes, il faut bien ajouter : une certaine intertextualité (suggestivité de textes épars, à la référence souvent incitée, et peut-être incitable) et une action subjective (quête et capacité personnelle de néologie). En pratique, les néologismes proposés ici ont employé des techniques diverses, certaines fort simples, d'autres volontairement plus retorses et obscures : la conjonction ou la coordination (« textualité-objet » et « textualité-sujet », « texte-objet » et « texte-sujet », « dire » et « vouloir-dire »...), la formation de mot-valises (« incestextualité »), la préfixation et la suffixation, voire l'hyperpréfixation, l'hypersuffixation et l'infixation (« désauctoria-

littéraire dans l'espace communautaire de la communication et de la rencontre. Il y a là une opportunité pour le commentaire critique : le projet de sa *réécriture*.

Quels sont les outils, à la fois cagien et personnels, de cette reformulation textuelle et métatextuelle ? Il appartient à l'écriture et à ses confrontations intrinsèques de les agir. Disons cependant qu'ils sont déjà ceux en branle dans la « Lecture on Nothing » : mise à distance de l'empreinte auctoriale, néologie lexicale, syntaxique, syntagmatique, propositionnelle et typographique, « partitionnement » topographique de l'espace de la page, parcellari-

¹ Friction du *i* et du *y* dans *-citation* et *-cytation*. Ce frottement lettristique est complètement inaudible (en français), à la manière de la *différence* et de la *différance* derridienne. (Mais notons qu'étymologiquement, la situation s'aggrave : nous apprenons que la lettre « y » n'a rien de grec ; elle correspond à la prononciation et translittération par les Latins de la lettre grecque *upsilon* [Y, υ], d'où *kutos* et non un impossible *kytos*.)

² Nommons, en désordre : Roland Barthes, Gérard Genette (critiqué pour son approche systématisante et catégorisante, mais toujours utile), Julia Kristeva (éclat néologique de l'*intertextualité* et de la *Σημειωτική* !), Philippe Sollers (le « Programme » des *Logiques* de 1968 nous a semblé un passage incontournable et un moment superbe des études littéraires de ces années-là, et nous nous en réclamons complètement), Michel Charles, Michael Riffaterre, Jacques Derrida (*bis*) ; de nos jours, les travaux d'Antoine Compagnon, de Tzvetan Todorov et de Jean Bessière. Ce sont là à la fois ceux dont l'œuvre est la plus marquante et qui nous ont le plus touché.

lisation », « eusyntaxie » et « eugrammaticalité », « dysthémie » et « dysstyle », « orthogrammaticalité » et « ortho-organigrammaticalité », « antagonie » et « débinarisation », « malorthographicalisation », etc.), le détournement typographique (« différenciation », « œuvralité », similarité « désœdipianisation - désœuvralisation », « déterritorialisation - désauctorialisation »...), le frottement phonétique (« textualité-sexualité »), l'homonymie homophone mais non homographe (« repère » et « repaire », « -citation » et « -cytation »), l'agglutination (« territorialisationdéterritorialisation-reterritorialisation-auctorialisationdésauctorialisationréauctorialisation » et autres vire-langues conceptuels), etc. À la différence de certaines critiques antinéologiques, nous ne pensons pas devoir associer cette inclination glossolalique à une sorte de fermeture systématique et initiatique sur soi-même, mais au contraire à une pratique d'ouverture sur l'inventivité intrinsèque d'une langue. Du reste, la néologie lexicale conduit naturellement à un intérêt pour l'altérité linguistique, en d'autres mots à la polyglottie et à l'étymologie. Le présent texte en a souvent fait l'expérience, toujours avec curiosité, plaisir et fascination (nombreuses sources lexicographiques aidant).

- *Néologie syntaxique, syntagmatique et stylistique.* La néologie ne s'applique pas qu'aux mots et qu'aux agrégats de mots. Elle concerne aussi la proposition, la structure phrastique et l'orchestration générale du discours. Tout texte, et en particulier le « métatexte », tend vers une stylistique particulière, qui vacille et qui hésite, mais qui développe quelque chose comme une « personnalité subjective-intertextuelle », « identitaire-altéritaire ». Le commentaire performatif porte une attention à ce processus de « construction d'une stylistique de circonstance ». À première vue, les « petits mots » — articles, conjonction de coordination et de subordination, prépositions, locutions conjonctives et prépositionnelles, marqueurs de relation... — jouent un rôle

sation et dé-composition thématique, stratégies autoréflexives et autoréférentielles de l'énonciation, indiscipline et interdisciplinarité de l'écriture... Ces tentatives, dont il faudra attendre les résultats prochains [Vous êtes ici], ont toutes pour but sous-jacent de réintroduire le potentiel « néologique » (au sens large et étymologique d'une nouvelle théorie et d'un nouveau travail théorique) dans l'écriture du commentaire critique, c'est-à-dire dans l'approche de l'altérité par le texte. À ce projet, nous souhaiterions nous-mêmes *participer*, ce qui signifie également : nous mettre en « jeu ».

[Fin]

[La marge originale de ce texte, après avoir cité quelques prélèvements de la « Lecture on Something » et du texte

immense, bien que subtil, microsyntaxique, dans cette fabrication. La ponctuation, comme art et technique de la disposition rythmique, constitue un des visages manifestes de la syntaxe (que celle-ci soit entendue comme caco-, dys- ou ortho-graphie). Mais comme collection de formes libres et typographiques, le « bestiaire » de la ponctuation n'a pas à servir une entreprise de normalisation et d'arraisonnement de la syntaxe, mais peut au contraire jouer un rôle de relocalisation, de multiplication ou même d'éparpillement des éléments du discours.

- *Typographisme, mise en page, invention sans cesse réactualisée d'un objet « livre »*. Le commentaire performatif reconnaît que le visage moderne du texte est t y p o g r a p h i q u e. Au sens littéral, toute « calligraphie » se pense désormais en termes et en caractères typographiques. Si l'édition se souvient de temps à autre de l'écriture manuscrite, c'est en manière de réminiscence, de nostalgie graphologique, de collage ou de pastiche. La réflexion publiée est donc indétachable d'une approche et d'une technique, d'une *stratégie* typographique : gestion des blancs et des pleins. Le commentaire performatif considère la possibilité de dépolicer et de décorporéiser, c'est-à-dire de déréglementer et de désincarner les corps et les polices de la typographie instrumentale. Les caractères et les flexions de la typographie informatique « informent » le discours, le contenu thétique qu'il s'agit de rendre. Il est vital de l'employer à des fins à la fois de signification (→) et de signifiance (↻). La typographie est une textualisation « dans l'œuf » (dans l'œuvre) qu'il est urgent d'apercevoir au sein de l'espace de la discursivité métatextuelle — exactement comme la poésie en a elle-même compris la nécessité à partir de la fin du dix-neuvième siècle, avec Mallarmé, Valéry, puis Apollinaire, Tzara, Isou, puis Cummings, Morgan, Stein, Cage, puis Kostelanetz, Retallack, Peignot, Lapointe, etc. Italiques, gras et soulignements, majuscules et minuscules, exponentiations et indications,

« *Composition as Process. [I. Changes]* », consacrait l'espace restant à la répétition microscopique suivante — « *moment fort* » de la « *Lecture on Nothing* » :]

Here we are now at the beginning of the fourth large part of this talk. More and more I have the feeling that we are getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, we are getting nowhere and that is a pleasure. It is not irritating to be where one is. It is only irritating to think one would like to be somewhere else. Here we are now, a little bit after the beginning of the fourth large part of this talk. More and more we have the feeling that I am getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, slowly, we have the feeling we are getting nowhere. That is a pleasure which will continue. If we are irritated, it is not a pleasure.

polices et corps, jambages et empattements, pictogrammaires et idéogrammaires, signes diacritiques et ponctuels, graphes et figures, collages et numérisations, hiéroglyphies et géoglyphies, écritures mono-orientées ou boustrophédons, horizontalités et verticalités, parallélismes et intersections, juxtapositions et surimpressions, alphabets homophones (a b c...) et allophones (α , β , γ ... ; \aleph , \beth , λ ...), enfin (de façon peut-être plus cruciale encore) : blancs et pleins, marges et « péri-supra-infrapaginalités », encrages ou pixellisations, supports physiques ou électroniques. Notre texte ne fait pas encore une utilisation suffisante des possibilités typographiques, bien qu'il y porte une attention et une méticulosité spéciale : il faudrait selon nous s'habituer à une dispersion et à une fractalisation maximale des coordonnées typographiques du texte, et en induire une nouvelle théorie pratique de la lecture-écriture. Les logiciels ordinaires de traitement de texte — Microsoft Word, malheureusement incontournable, Pages d'Apple, beaucoup trop primaire, OpenOffice.org Writer, plateforme interlope calquée sur les précédents — sont presque complètement incapables de réaliser ce que la typographie du texte contemporain devrait chaque fois tenter : l'invention réciproque et parallèle d'une forme (typographique) et d'un contenu (linguistique, thématique, etc.). Pour leur part, les logiciels professionnels d'édition — Adobe InDesign, QuarkXPress, LaTeX¹... — sont puissants, mais coûtent cher et demandent une formation. De façon urgente, la pratique de la littérature au sens large (et du commentaire critique en particulier) requiert une concentration de ceux qui la pratiquent sur les coordonnées typographiques de sa création et de sa consommation. Un art typographique cantonné à son utilité, à la stricte signification de son dire correspond à une vision fausse et

Nothing is not a pleasure if one is irritated, but suddenly, it is a pleasure, and then more and more it is not irritating (and then more and more and slowly).

Originally we are nowhere; and now, again, we are having the pleasure of being slowly nowhere. If anybody is sleepy, let him go to sleep. Here we are now at the beginning of the third unit of the fourth large part of this talk. More and more I have the feeling that we are getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, we are getting nowhere and that is a pleasure. It is not irritating to be where one is. It is only irritating to think one would like to be somewhere else. Here we are now, a little bit after the beginning of the third unit of the fourth large part of this talk. More and more we have the feeling

¹ Voir ma « Note sur les logiciels utilisés » en fin de texte. Mon choix d'Adobe InDesign et de quantité de logiciels d'édition alternatifs a nécessité un apprentissage qui ne faisait aucune différence entre le contenu du discours et sa mise en forme.

dépassée de la textualité, qui plus est de la réflexion contemporaine sur la littérature.

- *Citationnisme participatif, et non appropriatif.* Il est entendu que le commentaire critique et les études littéraires en général entretiennent un rapport d'extrême proximité avec la citation. La citation comme disposition typographique, comme prélèvement d'une « altertextualité » et d'une « alterauctorialité », comme pratique de légitimation thétique réciproque. Avec les théories de l'intertextualité, du dialogisme et de la ré(é)criture, c'est toute la pratique littéraire qui a parfois été rapprochée d'un phénomène de citationnisme. Mais la citation ordinaire, marquée par des symboles convenus sur lesquels il est toujours dangereux de cesser de réfléchir (« “ ” », *italiques...*), prétend aussi servir et illustrer. Dans le pire et le moins intéressant des cas, la citation est employée et instrumentalisée comme pièce à conviction, élément de preuve, artefact d'une présence passée. Dans ce cas, elle s'avère la marque littérale d'un curieux système de littérarité hypothéticodéductive : le passage cité comme confirmation d'un argumentaire assemblé d'avance, les guillemets s'ouvrant sur une autorité textuelle et se fermant sur le vase clos d'un discours monologique, concerné d'abord par son propre acheminement thétique et méthodologique. La citation *appropriative* et *corroborative*, d'obéissance et d'inspiration légal-scientifique, correspond au mimétisme techniciste d'une étude en quête de confirmations littérales, *noir sur blanc*. Elle fait figure d'« expérience de laboratoire », ou alors de « compilation des données », de « tableau des résultats », maladroitement extraits du paradigme scientifique et manipulés à l'intérieur d'un espace simililittéraire. Intéressé par une *pratique participative et non appropriative de la citation*, le commentaire performatif sait d'avance que le passage prélevé ne confirme aucune thèse provenant de lui. Guillemets ou indentations ne reproduisent pas

that I am getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, slowly, we have the feeling we are getting nowhere. That is a pleasure which will continue. If we are irritated, it is not a pleasure. Nothing is not a pleasure if one is irritated, but suddenly, it is a pleasure, and then more and more it is not irritating (and then more and more and slowly). Originally we are nowhere; and now, again, we are having the pleasure of being slowly nowhere. If anybody is sleepy, let him go to sleep. Here we are now at the beginning of the fifth unit of the fourth large part of this talk. More and more we have the feeling that we are getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, we are getting nowhere and that is a pleasure. It is not irritating to be where one is. It is only irritating to think one would like to be somewhere else.

le discours d'un autre, ils le recréent nécessairement. Le commentaire se doit donc d'entrer en dialogue avec les bribes d'altertextes qu'il élit (circonstancielllement, contextuellement, voire de façon hasardeuse) et d'être attentif aux *altérations réciproques* que la citation suppose. Appliquée « performativement », la citation permet : d'écrire à son tour ; d'amorcer une prolifération indénombrable de glissements de sens (rhizomatisation sémantique, phonétique, syntaxique, morphématique, linguistique, locutoire, disciplinaire, topo-typographique, etc.) ; de modifier la perception et la définition de son « objet d'étude » (objet de désir) ; de revenir sans cesse, circulairement et circulatoirement, à sa propre énonciation, à la question de sa propre configuration textuelle (la citation comme activateur de « giration interprétative », comme « *shifter* circonlocutoire et circonvolutoire »...). Jouant à la fois sur les terrains de la légalité et de la marginalité littéraire, le commentaire performatif est aussi susceptible d'expérimenter le détournement et la manipulation citationniste, mais usant d'aprioris différents de ceux du citationnisme classique : plagiat artistique, collages, troncations, décontextualisations, citations « par la négative » (*cf.* les spécificités souvent outrancières de la pratique citationniste chez Derrida et les acteurs de la déconstruction)... Le citationnisme du commentaire performatif révèle et éprouve donc une intertextualité et une autotextualité de tous les instants. La citation y est employée comme recreation et réécriture d'un texte étranger (rendu familier par la procédure de greffe), mais également comme le discours antagoniste d'un « autre comme soi-même », cooccurrence altéritaire conduisant nécessairement le commentaire à une introspection. La citation est moins l'occasion pour le texte hôte d'une démonstration ou d'une confirmation, mais bien d'un apprentissage et d'une identification, d'un retour sur le moi, d'une « mise en regard », et aussi, parfois, d'une confrontation. En bref, on propose ici d'approcher la citation

Here we are now, a little bit after the beginning of the fifth unit of the fourth large part of this talk. More and more we have the feeling that I am getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, slowly, we have the feeling we are getting nowhere. That is a pleasure which will continue. If we are irritated, it is not a pleasure. Nothing is not a pleasure if one is irritated, but suddenly, it is a pleasure, and then more and more it is not irritating (and then more and more and slowly). Originally we are nowhere; and now, again, we are having the pleasure of being slowly nowhere. If anybody is sleepy, let him go to sleep. Here we are now at the middle of the fourth large part of this talk. More and more I have the feeling that we are getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, we are getting nowhere and that is a

comme une mise en scène de l'autre et comme un questionnement du moi¹.

- *Travail linguistique et néologique des concepts utilisés.* À l'image des attitudes de la déconstruction derridienne et de la rhizomatisation deleuzio-guattarienne qui ont fait ici figure de modèles d'écriture, le commentaire performatif se propose d'approcher les nombreux concepts de son lexique disciplinaire comme de simples mots et comme de simples locutions. L'identité linguistique des outils conceptuels oblige à combiner l'opérationnalité argumentative ou thétique que ceux-ci permettent avec l'effort de néologie et de redéfinition que leur emploi suppose. « Avant » d'être des concepts-idées, les concepts sont des concepts-mots (bien qu'il ne faille pas parler ici d'une réelle « précedence » ou « ascendance »). Il faut reconnaître que l'adoption de tels ou tels concepts-mots dans le corps de son argumentation ne conduit pas vers une orchestration savante de vérités et de fixités idéelles, mais à une perplexification et à une complexification de l'architecture signifiante du texte. Le commentaire performatif fait ouvrage de *polysémantique*, plutôt qu'œuvre d'abstraction et de théorisation². Il n'a aucun moyen de s'imaginer hors du langage, et hors d'un travail néologique, c'est-à-dire inlassablement *redéfinitionnel* et *réitérateur*, d'une langue particulière (elle-même croisée avec d'autres langues évoluant à proximité). Intéressé par les aspects glissants, dynamiques, poétiques, techniques, historiques, idiomatiques, affectifs, sensuels, voire sexuels des mots, le commentaire performatif ne camoufle pas le plaisir et la jouissance qu'il y a à manipuler une langue. Sa curiosité est insatiable : son texte est le prétexte d'une érudition à venir. En fouillant la langue (*sa* langue, nécessairement), il ne s'éloigne jamais trop de son sujet annoncé, il ne « digresse » pas

pleasure. It is not irritating to be where one is. It is only irritating to think one would like to be somewhere else. Here we are now, a little bit after the middle of the fourth large part of this talk. More and more we have the feeling that I am getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, slowly, we have the feeling we are getting nowhere. That is a pleasure which will continue. If we are irritated, it is not a pleasure. Nothing is not a pleasure if one is irritated, but suddenly, it is a pleasure, and then more and more it is not irritating (and then more and more and slowly). Originally we are nowhere; and now, again, we are having the pleasure of being slowly nowhere. If anybody is sleepy, let him go to sleep. Here we are now at the beginning of

¹ L'ouvrage essentiel sur la citation demeure *La seconde main ou le travail de la citation* d'Antoine Compagnon (Seuil, 1979).

² C'est-à-dire qu'« abstraction » et « théorisation » sont des activités discursives textualisées et lexicalisées de toute part, complètement engouffrées dans la langue.

inautoritaires, anarchiques, toutes porteuses d'une posture théorique et néologique possible. (Rappel du carquois du typographe-arbalétrier, et de son contenu balistique : linéarités, circularités, bi- et multidirectionnalités, rotations, translations, girations, interruptions et reprises de mouvement, pointillismes, hésitations, dérobades, permissions, interdictions, productivités et improductivités, indications et orientations sérieuses, indications et orientations ludiques, invitations sereines, invitations piégées, flèches seules, flèches couplées, signalétiques monistes, dualistes, tripartites, flèches-rhizomes, flèches-nomades, flèches inséminantes et disséminantes...) Au contact d'un discours qui soit attentif à sa topo-typographie, la forme « flèche » entre en dispersion et en pollinisation rhizomatique.

Pour clore cette partie du texte, rappelons et insistons sur la qualité de modèles alternatifs déjà existants d'expli-citation de textes, comme ceux de Joan Retallack (*MUSICAGE: Cage Muses on Words, Art, Music*), de Daniel Charles (*Pour les oiseaux*) et de Richard Kostelanetz (*Conversing with Cage*), pour ne nommer que les textes conçus à partir et (providentiellement) avec [«]Cage[»]¹. L'entrevue littéraire, telle qu'elle s'articule dans ces ouvrages-là, s'avère sans doute un des modes d'accès privilégié aux conditions pragmatiques et performatives de la textualité d'une œuvre. La vulnérabilité de l'expression et de la prise de parole y est partout palpable. À l'ouverture de *MUSICAGE*:

THURSDAY, SEPTEMBER 6 [1990]

JR: (*Setting up tape recorder on dining room table.*) This is an odd way to have a conversation. (*pause*) I've thought a lot about your statement "All answers are answers to all questions" and how that relates to the process of the interview. Have you thought about that?

JC: I haven't thought about it, but we can talk about it. (*laughter*)

JR: It seems that logic should dictate something other than the usual kind of interview. I thought of coming with a card game of questions and answers—where we simply shuffled and played. I'm curious; what would your reaction have been to that?

now, again, we are having the pleasure of being slowly nowhere. If anybody is sleepy, let him go to sleep. Here we are now at the beginning of the eleventh unit of the fourth large part of this talk. More and more I have the feeling that we are getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, we are getting nowhere and that is a pleasure. It is not irritating to be where one is. It is only irritating to think one would like to be somewhere else. Here we are now, a little bit after the beginning of the eleventh unit of the fourth large part of this talk. More and more we have the feeling that I am getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, slowly, we have the feeling we are getting nowhere. That is a pleasure which will continue. If we are irritated, it is not a pleasure.

¹ Parvenu à ce point, il y a lieu d'hésiter sur la conservation des guillemets dans l'entourage du nom et du corp(u)s d'auteur [«]Cage[»]...

JC: Well it's hard to know, but I would have followed what was happening. I mean I would have done what I was expected to do.

(laughter)

JR: What I decided was that it would have been *my* game and therefore inappropriate.

JC: Yes. No, no, I think you're right¹.

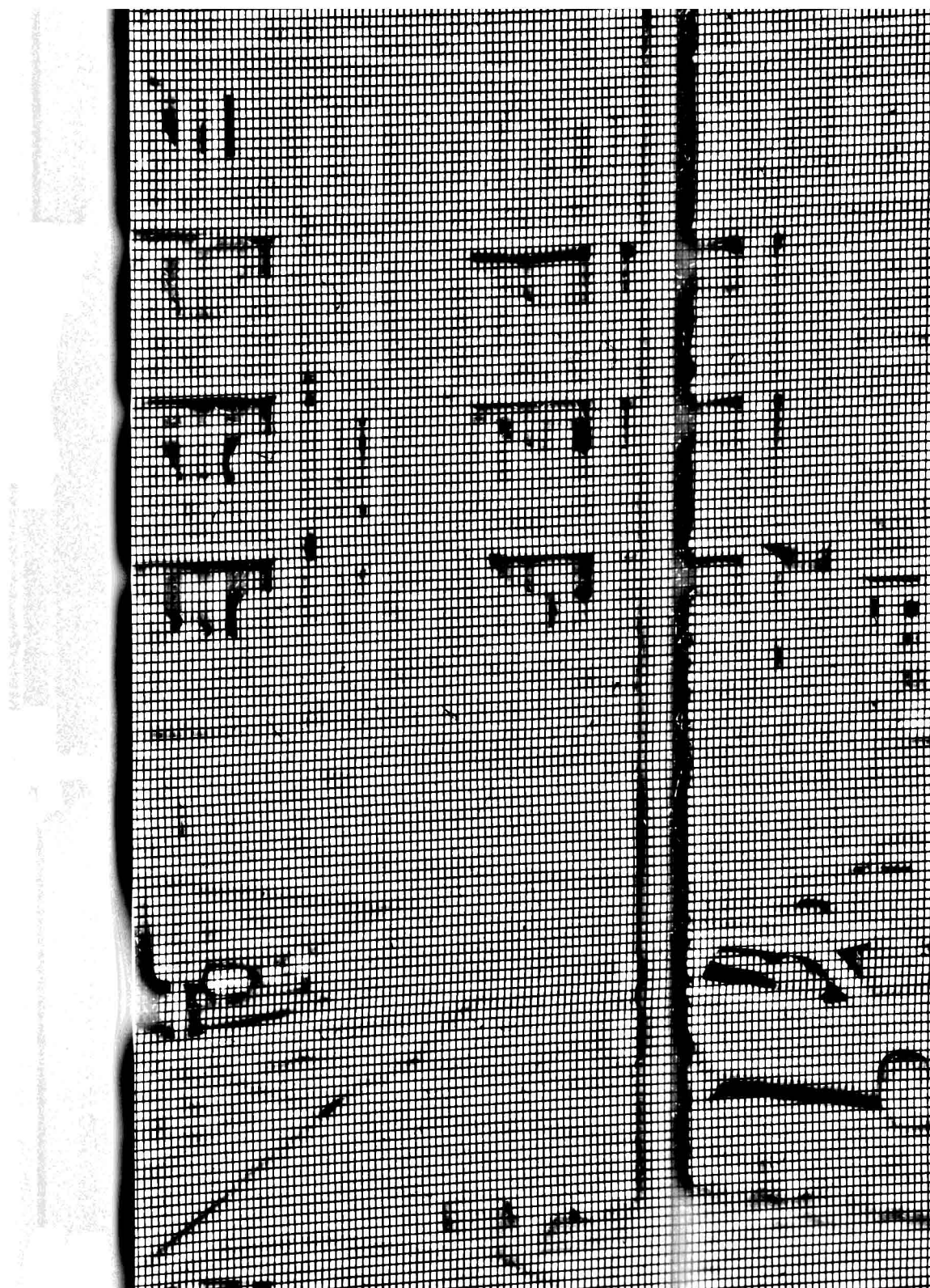
À cette prolifération encore marginale aux yeux de la métatextualité classique, nous avons souhaité participer, suivant nos couleurs et nos préoccupations. Ce texte aura donc été l'occasion de proposer la possibilité, voire l'urgence d'une « textologie autoréflexive et performative », pratique disséminée d'écriture cherchant à *affecter* simultanément le commentaire littéraire critique et la théorie littéraire (entendue comme théorie *textuelle*). Cette textologie, volontairement créative et inventive (« artistique », oui), envisage diversement le phénomène textuel comme : la trace écrite d'une subjectivité intertextuelle, à mi-chemin entre l'identification d'un moi et la différence d'un autre ; une tension intersubjective et intersémiotique entre inspirations textuelles « archéologiques » (ce qui a été dit auparavant) et projections textuelles « néologiques » (ce qui cherche à se dire de nouveau²) ; le témoignage et la recombinaison de multiples variables contextuelles, occupées par l'hésitation et la vulnérabilité de la voix écrivante ; la réécriture et la reconduction d'éléments de sens, d'expériences de pensée, de spatiotemporalités étrangères mais redevenant familières ; enfin, la permanence dans toute écriture d'un retour à soi : métaregard, introspection, auto-organisation, menace d'autoréférentialité, désir d'autotélie, énergie d'affranchissement... y compris dans les projets les plus sages et les plus articulés.

Nothing is not a pleasure if one is irritated, but suddenly, it is a pleasure, and then more and more it is not irritating (and then more and more and slowly).

Originally we are nowhere; and now, again, we are having the pleasure of being slowly nowhere. If anybody is sleepy, let him go to sleep. Here we are now at the beginning of the thirteenth unit of the fourth large part of this talk. More and more I have the feeling that we are getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, we are getting nowhere and that is a pleasure. It is not irritating to be where one is. It is only irritating to think one would like to be somewhere else. Here we are now, a little bit after the beginning of the thirteenth unit of the fourth large part of this talk. More and

¹ John Cage in conversation with Joan Retallack, *MUSICAGE: Cage Muses on Words, Art, Music*, op. cit., p. 43.

² Au double sens de cette formule.



87, rue Saint-Philippe, Montréal – fenêtre sud-est

[illegible]

on, we are getting nowhere and that is a pleasure. It is not irritating to be where one is. It is only irritating to think one would like to be somewhere else. Here we are now, a little bit after the beginning of the eleventh unit of the fourth large part of this talk. More and more we have the feeling that I am getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, slowly, we have the feeling we are getting nowhere. That is a pleasure which will continue. If we are irritated, it is not a pleasure. Nothing is not a pleasure if one is irritated, but suddenly, it is a pleasure, and then more and more it is not irritating (and then more and more and slowly). Originally we are nowhere; and now, again, we are having the pleasure of being slowly nowhere. If anybody is sleepy, let him go to sleep. Here we are now at the beginning of the thirteenth unit of the fourth large part of this talk. More and more I have the feeling that we are getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, we are getting nowhere and that is a pleasure. It is not irritating to be where one is. It is only irritating to think one would like to be somewhere else. Here we are now, a little bit after the beginning of the thirteenth unit of the fourth large part of this talk. More and more we have the feeling that I am getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, slowly, we have the feeling we are getting nowhere. That is a pleasure which will continue. If we are irritated, it is not a pleasure. Nothing is not a pleasure if one is irritated, but suddenly, it is a pleasure, and then more and more it is not irritating (and then more and more and slowly). Originally we are nowhere; and now, again, we are having the pleasure of being slowly nowhere. If anybody is sleepy, let him go to sleep.^o Here we are now at the beginning of the fourth large part of this talk. More and more I have the feeling that we are getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, we are getting nowhere and that is a pleasure. It is not irritating to be where one is. It is only irritating to think one would like to be somewhere else. Here we are now, a little bit after the beginning of the fourth large part of this talk. More and more we have the feeling that I am getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, slowly, we have the feeling we are getting nowhere. That is a pleasure which will continue. If we are irritated, it is not a pleasure. Nothing is not a pleasure if one is irritated, but suddenly, it is a pleasure, and then more and more it is not irritating (and then more and more and slowly). Originally we are nowhere; and now, again, we are having the pleasure of being slowly nowhere. If anybody is sleepy, let him go to sleep. Here we are now at the beginning of the third unit of the fourth large part of this talk. More and more I have the feeling that we are getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, we are getting nowhere and that is a pleasure. It is not irritating to be where one is. It is only irritating to think one would like to be somewhere else. Here we are now, a little bit after the beginning of the third unit of the fourth large part of this talk. More and more we have the feeling that I am getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, slowly, we have the feeling we are getting nowhere. That is a pleasure which will continue. If we are irritated, it is not a pleasure. Nothing is not a pleasure if one is irritated, but suddenly, it is a pleasure, and then more and more it is not irritating (and then more and more and slowly). Originally we are nowhere; and now, again, we are having the pleasure of being slowly nowhere. If anybody is sleepy, let him go to sleep. Here we are now at the beginning of the fifth unit of the fourth large part of this talk. More and more we have the feeling that we are getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, we are getting nowhere and that is a pleasure. It is not irritating to be where one is. It is only irritating to think one would like to be somewhere else. Here we are now, a little bit after the beginning of the fifth unit of the fourth large part of this talk. More and more we have the feeling that I am getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, slowly, we have the feeling we are getting nowhere. That is a pleasure which will continue. If we are irritated, it is not a pleasure. Nothing is not a pleasure if one is irritated, but suddenly, it is a pleasure, and then more and more it is not irritating (and then more and more and slowly). Originally we are nowhere; and now, again, we are having the pleasure of being slowly nowhere. If anybody is sleepy, let him go to sleep. Here we are now at the middle of the fourth large part of this talk. More and more I have the feeling that we are getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, we are getting nowhere and that is a pleasure. It is not irritating to be where one is. It is only irritating to think one would like to be somewhere else. Here we are now, a little bit after the middle of the fourth large part of this talk. More and more we have the feeling that I am getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, slowly, we have the feeling we are getting nowhere. That is a pleasure which will continue. If we are irritated, it is not a pleasure. Nothing is not a pleasure if one is irritated, but suddenly, it is a pleasure, and then more and more it is not irritating (and then more and more and slowly). Originally we are nowhere; and now, again, we are

having the pleasure of being slowly nowhere. If anybody is sleepy, let him go to sleep. Here we are now at the beginning of the ninth unit of the fourth large part of this talk. More and more I have the feeling that we are getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, we are getting nowhere and that is a pleasure. It is not irritating to be where one is. It is only irritating to think one would like to be somewhere else. Here we are now, a little bit after the beginning of the ninth unit of the fourth large part of this talk. More and more we have the feeling that I am getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, slowly, we have the feeling we are getting nowhere. That is a pleasure which will continue. If we are irritated, it is not a pleasure. Nothing is not a pleasure if one is irritated, but suddenly, it is a pleasure, and then more and more it is not irritating (and then more and more and slowly). Originally we are nowhere; and now, again, we are having the pleasure of being slowly nowhere. If anybody is sleepy, let him go to sleep. Here we are now at the beginning of the eleventh unit of the fourth large part of this talk. More and more I have the feeling that we are getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, we are getting nowhere and that is a pleasure. It is not irritating to be where one is. It is only irritating to think one would like to be somewhere else. Here we are now, a little bit after the beginning of the eleventh unit of the fourth large part of this talk. More and more we have the feeling that I am getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, slowly, we have the feeling we are getting nowhere. That is a pleasure which will continue. If we are irritated, it is not a pleasure. Nothing is not a pleasure if one is irritated, but suddenly, it is a pleasure, and then more and more it is not irritating (and then more and more and slowly). Originally we are nowhere; and now, again, we are having the pleasure of being slowly nowhere. If anybody is sleepy, let him go to sleep. Here we are now at the beginning of the thirteenth unit of the fourth large part of this talk. More and more I have the feeling that we are getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, we are getting nowhere and that is a pleasure. It is not irritating to be where one is. It is only irritating to think one would like to be somewhere else. Here we are now, a little bit after the beginning of the thirteenth unit of the fourth large part of this talk. More and more we have the feeling that I am getting nowhere. Slowly, as the talk goes on, slowly, we have the feeling we are getting nowhere. That is a pleasure which will continue. If we are irritated, it is not a pleasure. Nothing is not a pleasure if one is irritated, but suddenly, it is a pleasure, and then more and more it is not irritating (and then more and more and slowly). Originally we are nowhere; and now, again, we are having the pleasure of being slowly nowhere. If anybody is sleepy, let him go to sleep.

(John Cage,
« Lecture on Nothing »,
Silence: Lectures and Writings,
p. 118-123...
♩) :||

PARTITION A LA TRAINÉ

« Cage » : disséminance et dichémination d'un corp(u)s textuel

« II. LA THEORIE DE L'ECRITURE TEXTUELLE SE FAIT DANS LE MOUVEMENT DE LA PRATIQUE DE CETTE ECRITURE. »

« III. LA THEORIE DE L'HISTOIRE DE L'ECRITURE TEXTUELLE PEUT ETRE APPELEE "HISTOIRE MONUMENTALE" DANS LA MESURE OU ELLE "FAIT FOND" DE FAÇON LITTERALE, PAR RAPPORT A UNE HISTOIRE "CURSIVE", FIGUREE (TELEOLOGIQUE), AYANT SERVI A CONSTITUER EN LE DISSIMULANT UN ESPACE ECRIT/EXTERIEUR. »

« IV. LA THEORIE, QUI NE SE FAIT JAMAIS QUE SUR TEXTES, EST EN SOMME, DANS LA MESURE OU ELLE FAIT LIRE DANS LEUR "MONUMENTALITE", LA PONCTUATION, LA SCANSION, LA MISE EN ESPACE, DES TEXTES, ELLE EST, PAR DEFINITION, PLURIELLE, ELLE PREND LE NOM DE LOGIQUES. »

« Programme », *L'Écriture et l'Expérience des limites*

Rappel des suggestions agies de l'écriture précédente

Le projet des pages précédentes a donc concerné la revalorisation d'une « thèse » qui puisse être réfléchie et performée à travers la manifestation circonstanciée et métissée d'une *écriture*. On a voulu dire, « sous le nom de Cage », que processus et principes d'écriture n'avaient rien d'une évidence ou d'une improductivité discursive. Au contraire, une réflexion authentique et contemporaine sur la théorie littéraire nécessitait d'y revenir et de s'y concentrer. Il incombe, selon nous, de valoriser en tant que *contribution au savoir* l'exercice écrit d'une présentation thématique et thétique (ici : « Cage et la textualité ») qui à aucun moment ne fait l'économie de la voix qui l'entreprend. On pourrait nommer *autoréflexivité subjective* (« c'est bien moi qui écris ») et *performativité linguistique* (« c'est aussi une langue qui (m')écrit ») les vagues de fond qui travaillent souterrainement le commentaire critique, et toute l'entreprise d'investigation théorique que les études littéraires supposent. S'il a donc bien été question de l'œuvre littéraire de John Cage, de ses encouragements à « malorthographier » le texte et la théorie de la composition textuelle, si le nom auctorial et

corporal « Cage » a bien servi à un travail *subséquent* de conceptualisation et de théorisation, il doit être pourtant visible qu'un commentaire « métatextuel »¹ dispose de différentes façons d'afficher sa pertinence et son actualité. Là où la thèse écrite « sur » Cage a semblé développer une objectalité abusive, la thèse écrite « avec » Cage (« dans l'esprit de... », « au travers de... », « sous couvert », « sous influence », par prétextualité et contamination...) nous est apparue au contraire comme la possibilité d'ouvrir la réflexion classique sur la théorisation du texte, voire comme l'opportunité de concerner *ce qui s'écrit* dans/sous la théorie textuelle. Le métatexte autoréflexif et performatif, comme on a proposé ici de le qualifier, insiste pour la viabilité et l'intelligibilité d'une écriture créative et inventive du commentaire. Nous souhaiterions considérer un certain souci de soi et un certain souci linguistique — nous ne trouvons pas d'autres mots pour désigner ce qu'il signifie d'écrire sur un « sujet » — comme les circonstances incontournables du façonnement d'une étude, aussi rigoureuse et orientée soit-elle. Une séparation épistémologique et éventuellement institutionnelle entre création littéraire et études littéraires, entre fictions narratives et théories narratologiques, entre sources citées et dissertations citantes (et ainsi de suite) concerne à notre avis une façon plutôt étrange et inactuelle de traiter le phénomène littéraire. La révision des paramètres qui ont permis cette compartimentation des productions textuelles est selon nous à revoir, suivant des conduites et des projets plus soucieux de leur propre écriture.

Par ailleurs, nous avons insisté à quelques reprises sur l'*opportunité* de la production littéraire cagienne, quant au prétexte de cette proposition théorique et métathéorique : considérer le texte et sa prolifération métatextuelle comme l'expression indifférenciée d'une même textualité, tenue à la création et à l'invention, affectée par des énergies autoréflexives et performatives. On a souhaité montrer que la nouveauté des poésies mésostiques, des « Writing through » et des partitions littéraires cagiennes posait d'emblée la circonstance de l'*impossibilité d'un travail objectal et objectif* du corpus d'auteur ou de l'œuvre d'art littéraire. Le projet d'une étude « sur » ou « avec » Cage implique, du fait des qualités intrinsèques de cet objet en particulier, la révision du commentaire objectal classique et la transformation d'un « objet littéral et littéraire d'étude » (nom auctorial + corpus d'œuvres, etc.) en *participativité textuelle*, agissante et communicante. Ceci aura été le projet scriptural d'élever « Cage » en *suggestion* et *collaboration*, contextuelles et circonstanciées (un Cage *hic et*

¹ Avec/sur...

nunc) ; de façonner « Cage » en *intertexte*, orchestrateur d'un souci subjectif et linguistique, expressif et néologique. Nous répétons, au risque de transformer toute hypothèse en métaphore : **le travail d'un Cage suppose la sortie de cage**. Il y a là comme une inconduite de la réflexion, mais également une ferveur d'écriture, dont nous nous réclamons volontiers... et que nous souhaiterions voir s'étendre à une quantité croissante de projets critiques. La pertinence actualisée d'une thèse en littérature passe peut-être obligatoirement par l'inventivité d'un sujet qui la pense et d'une langue qui l'exprime.

Au point de vue de la succession des parties de discours, rappelons que ce travail a troqué au confort attendu de « chapitres » organigrammatiques (l'1 devenant 1.1 devenant 1.1.1, grand **A** devenant petit *a*), etc.¹) une prolifération articulée de « partitions », dont la numérogie hésitante, plus rhizomatique qu'arboricole, a semblé évoquer plus directement le fonctionnement mixte et fractal de la textualité cagienne. Suivant une étrange « Partition Zéro » à la grammaire et à la géométrie un peu défamiliarisante (on y aura reconnu une certaine bibliothèque argentine, et aussi le premier chapitre de *Les mots et les choses*, intitulé « Les suivantes »), la première partition s'occupait de faire précéder la question de la textualité cagienne par celle de l'« aporie autoréflexive » de toute théorie littéraire — une discipline en définitive plus pratique que théorique, et à laquelle le présent travail déclarait d'emblée vouloir participer, fut-ce par parasitage et marginalité. Les Partitions deux et trois, plus proches d'une « symptomatologie » ou d'une « séméiologie » de l'écriture de John Cage, faisaient la mise en scène antagoniste d'une textualité dite « -objet » (auctoriale, syntaxique et grammaticale, monothématique et unistylistique, organigrammatique et dualiste... en bref *originale* et *orthographique*) et d'une autre dite « -sujet » (anauctoriale, dyssyntaxique et agrammaticale, plurithématique et polystylistique, anarchique et débinarisante... en raccourci *plurielle* et *néologique*). Il s'agissait, entre autres par le développement de tout un réseau préfixal et suffixal (voire interfixal et circonfixal) de néologismes « cagiens » et « non cagiens », d'imposer la nouveauté du concept d'œuvre d'art littéraire chez Cage, et surtout de transférer cette nouveauté à un projet d'écriture néologique, contextuelle et intertextuelle du

¹ Rappelons-nous les termes de la critique deleuzio-guattarienne de l'arborescence ratiocinante, dans *Mille plateaux* : « Un premier type de livre, c'est le livre-racine. L'arbre est déjà l'image du monde, ou bien la racine est l'image de l'arbre-monde. C'est le livre classique, comme belle intériorité organique, signifiante et subjective (les strates du livre). [...] La loi du livre, c'est celle de la réflexion, le Un qui devient deux. [...] le livre comme réalité spirituelle, l'Arbre ou la Racine en tant qu'image, ne cesse de développer la loi de l'Un qui devient deux, puis deux qui deviennent quatre... » (« Introduction : Rhizome », *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, op. cit., p. 11).

commentaire. Enfin, la Partition quatre s'efforçait de proposer les modalités théoriques et les outils conceptuels d'un « métatexte autoréflexif et performatif », à la fois plus proche de son objet d'étude et plus proche des circonstances scripturales de son élaboration. Nous espérons en toute modestie que les diverses stratégies nommées au cours de la Partition quatre (et qui sont d'autre part connues : néologie lexicale et syntaxique, souci typographique, reconnaissance d'une subjectivité écrivaine, dissémination et « dichémination » de l'argumentation thétique classique...) soient employées et analysées dans le cadre d'argumentaires et de disciplines *hors* Cage, *hors* théorie, *hors* littérature (mais jamais « hors textes », forcément).

« Not wanting to say anything about John Cage ». Ouvertures anarchiques de la pensée littéraire

En proposant le brillant néologisme-portemanteau de « *poethics* » (et son adjectif : « *poethical* »), en insistant pour sa sémantique/phonétique/typographique multiple et composite, Joan Retallack a la juste intuition d'unir les dimensions politiques, po(i)étiques et éthiques de la composition littéraire (en particulier) et de l'art de vivre (en général). L'auteure, dont on connaît la proximité et l'affinité avec la pensée pratique de Cage, profite de l'installation dans son recueil *The Poethical Wager* (2003) d'une entrevue fictive entre une « Quinta Slef » et elle-même pour élaborer la signifiante du terme :

QS: *Let's return to poetics. [...] Again, I ask you, why that accursed "Aitch"?*

JR: A poetics can take you only so far without an *h*. If you're to embrace complex life on earth, if you can no longer pretend that all things are fundamentally simple or elegant, a poetics thickened by an *h* launches an exploration of art's significance *as*, not just *about*, a form of living in the real world. That *as* is not a simile; it's an ethos. Hence the *h*. What I'm working on is quite explicitly a poethics of a complex realism¹. I suppose also that I want to suggest a "po"-ethos to replace the enervating "post"-ethos we're stalled in at the moment. With the situation we find ourselves in—unprecedented, accelerating, complexity, more and more porous borders—neither art nor theory can afford to remove itself from the new configurations of the contemporary².

¹ « See the essay by that name in this volume [« Poethics of a Complex Realism », p. 196-221, à l'origine publié dans *John Cage: Composed in America*, sous la direction de Marjorie Perloff et Charles Junkerman, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994, p. 242-273] for a discussion of these issues in relation to the work of John Cage. » (Note de Joan Retallack).

² Joan Retallack, « The Poethical Wager », in *The Poethical Wager*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2003, p. 26.

La réflexion, qui dépasse de beaucoup les bornes de la seule critique ou théorie artistique, mais ne quitte cependant pas un certain travail du *mot*, est à rapprocher de l'insistance parmi les préoccupations plus tardives de Cage (disons à partir des années soixante-dix) pour l'*anarchie* — prise comme concept ou pratique, philosophie ou philosophème. La suggestion d'une « anarchisation » de la réflexion théorique et pratique sur la littérature, d'une « désorganisation » de l'exercice académique de l'explicitation de textes, d'un désinvestissement radical de l'artifice thétique et des topoï classiques de « production du savoir », d'« accroissement des connaissances », de « contribution à la culture » (etc.), cette suggestion n'est pas à lire comme une catastrophe disciplinaire, ou comme la proclamation de l'invalidité du savoir. L'anarchie, telle que Retallack la modélise, et telle que Cage la performe, concourt plutôt au partage du sens, à la communautarisation des pratiques réflexives et à la réification des pouvoirs normés, par définition inquestionnés. Dans les mots de Cage, l'anarchie est radicale, mais un observateur serait bien incapable d'y dénoter la moindre violence ou coercition. La « désorganisation » cagienne, qu'elle soit artistique ou étatique, individuelle, groupusculaire, ou généralisée à la société entière, affiche une invincible *douceur* :

[Cage, en entrevue :] I believe in *disorganization*; but I don't see that in terms of non-participation or isolation, but rather precisely as a complete participation. Those rules of order must have been put there in order, as we say, to hold things together. Now, when they are taken away—if we take them away and don't have them—we discover that things get along perfectly well¹.

Gouvernementalité, propriété et autorité rimant toutes avec université, nous sommes concernés de près par la proposition anarchique, et par le projet qu'elle induit nécessairement d'une université ouverte, à l'intérieur de laquelle la « production du savoir » se pense autrement :

[Cage, *loco citato* :] you feel it in Thoreau's essay on "Civil Disobedience" [1849] where he says the best government will be that which is no government at all. The best university will be that which is no university at all. And [Buckminster] Fuller says we want a university from which we never graduate. There is no question of graduating because the whole society has turned into a university—and what university is that? It's a place where one is allowed to do research on one hand, invention, creation, et cetera, and/or all these things to affect one

¹ C. H. Waddington (intervieweur), *Biology and the History of the Future*, Edinburgh University Press, 1972, cité in Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, op. cit., p. 278.

another and so make society lively. And if it were a good university who would want to graduate from it'?

Il faudrait saisir les potentialités effervescentes de la proposition anarchique, de cette autre révolution tranquille, pour la réflexion sur les productions artistiques et sur leur formalisation, institutionnalisation ou méthodologisation subséquente. ✎ Projet de délinéariser et de désaffilier l'enfermement de telle ou telle analyse dans tel ou tel cadre, de telle ou telle pratique réflexive dans telle ou telle discursivité académique. ✎ Méta-projet d'une évaluation de pertinence qui soit plus participative qu'élective, plus récréative que reproductive, plus individualisée qu'institutionnalisée. L'anarchie est peut-être le concept opératoire qui nous manque pour évaluer différemment la pertinence d'une étude. Il est permis de penser qu'elle permettrait de reconnaître les lignes de fuite et les géométries variables, les ratures et les surcharges, les replis typographiques et les débordements marginaux, comme la productivité alternative d'un même souci d'explicitation du texte. Qui plus est, l'anarchie est aussi, peut-être de façon inattendue, l'occasion d'un retour à soi et (donc) d'une auto-altération. Comme pour les mécanismes aléatoires employés dans la composition, le principe anarchique correspond à une discipline de travail, mais celle-ci s'affranchit de la composante autoritaire et coercitive ; elle vise plutôt l'*autodiscipline*, une sortie d'ego qui puisse favoriser l'exécution de la tâche à accomplir et la mise en commun des résultats. Cage résume cette anarchisation de l'ego artistique en une formule brillante qu'il faut retenir : « the thing that needs changing is me² ». Comprendons que cet encouragement à l'auto-altération par la pratique artistique n'est pas la marque d'un conformisme, mais bien de l'adoption pour l'artiste-théoricien d'une *posture de vulnérabilité* (vulnérabilité interprétative, créative, réceptive, etc.).

Considérons, en terminant, un des premiers, des plus courts et des plus beaux mésostiches de Cage, au titre « absent » : « (untitled) ». La structure du poème mésostique, qui nous est maintenant familière, présente ici quelques glissements et quelques translations.

¹ Don Finegan (intervieweur) et al., « Choosing Abundance/Things to Do », in *North American Review*, new series, 6, n° 3-4 (automne-hiver 1969), cité in *ibid.*, p. 265.

² Laurie Anderson (intervieweur), *Tricycle: The Buddhist Review*, op. cit., cité in *ibid.*, p. 234. La citation complète est : « [L. Anderson, intervieweur :] In using chance operations, did you ever feel that something didn't work as well as you wanted? [Cage :] No. In such circumstances I thought the thing that needs changing is me—you know—the thinking through. If it was something I didn't like, it was clearly a situation in which I could change toward the liking rather than getting rid of it. » À la lettre, c'est moins d'anarchie que de la discipline des *chance operations* dont il est question ici.

Quelque chose d'autre travaille souterrainement « (untitled) », et qui est peut-être un principe anarchique d'écriture. Le mot crucial est d'ailleurs cité (« anar (C) hic »), bien que de façon tronquée. Je cite, du mieux de ma compétence de reproduction typographique, ce précieux proto-mésostiche :

if you exi ted
~~becau~~Se
 we mIght go on as before
 but since you don't we wi²Ll
 mak
~~chang~~E
 our miNds
 anar hic
~~so that we~~ Can
 d to let it be
 convert~~Enjoy~~ the chaos/~~that~~ you are./
 stet

¹ « (untitled) », in *X: Writings '79-'82*, op. cit., p. 117. Du même mésostiche, il existe une traduction/adaptation/recréation/... en français, composée par Carol Richards et insérée à la fin de l'ouvrage anthologique monumental de Daniel Charles *John Cage (Revue d'esthétique, Privat, n° 13-14-15, 1987-1988)*. La voici :

si vous exi tiez
~~pour cau~~Se
 nous pourrIons continuer comme avant
 mais comme ce n'est pas Le cas nous
 form
~~chang~~Erons
 notre peNsée
 à l'anar hic
 Ceci ~~pour~~
 s au laisser être
 convErtir en joie le chaos/~~que~~ vous êtes/
 maintenu

(« Untitled », in *ibid.*, p. 543. Dans le chapitre « Sources et références », une note elliptique, page 557, commente : « *Sans titre* est le titre d'un *mesostic* isolé, voué de part en part au silence, et paru dans *X*. Nous respecterons ce silence. ») On notera au passage quelques différences mineures entre l'original et le texte français : ce dernier supprime l'interligne variable de l'original, élimine un point au dernier vers (ce qui permettait entre autres d'identifier ce vers comme le dernier) et n'emploie pas exactement les mêmes ratures. Le titre que la traduction donne est légèrement différent : « Untitled », majuscule et sans parenthèses. — On trouvera dans le volume de Daniel Charles d'autres traductions-réinterprétations en français des mésostiches de Cage par Carol Richards. La qualité est inégale. Mais l'exercice est virtuose, et il s'agit bien de réécritures. Voir en particulier la traduction intégrale du texte partiellement mésostique « James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: An Alphabet » (1981), dont la version originale est reproduite dans *X: Writings '79-'82*. Daniel Charles, en note, parle à son propos de « poétique de la simultanéité ».

Pour revenir à « (untitled) », il convient d'insister sur les avenues multiples que peut prendre sa lecture, et de citer les suggestions que donne Joan Retallack dans son texte « Poethics of a Complex Realism » (1994) à ce propos. Retallack nous initie à une véritable cartographie lectorielle, un dédale poétique et performatif qui évalue tout à tour des itinéraires de sens possibles. Au sortir des scénarios notés « R-1 », « R-2 » et « R-3 », Retallack fournit quelques indications de lecture à privilégier ; nous les citons ci-après, un peu longuement, mais en élidant certaines des analyses ponctuelles de Retallack :

[...] we might clean up the text and render it thus:

(R-1) if you exiSted
 we mIght go on as before
 but since you don't we'Ll
 makE
 our miNds
 anarChic
 convertEd to the chaos/let it be that you are/

Taken as a score—a notation which gives us c(l)ues for a range of possible readings—we might start experimenting aloud:

1. We could read it, line by line, in sequence, exactly as presented on the page. (Perhaps whispering the crossed-out parts.)

(R-2) if you exi ted
 ~~becauSe~~
 we mIght go on as before
 but since you don't we ~~wi~~Ll
 mak
 ~~changE~~
 our miNds
 anar hic
 ~~so that we Can~~
 d to let it be
 convert~~E~~ the chaos/~~that~~ you are/
 stet

[...] 2. We could omit crossed-out sections altogether—reading single letters as phonemes, or reading letters which have lost their words *as* letters—the return to being alphabetic isolates rather than parts of syllables:

(R-3) if you exi ted
 S
 we mIght go on as before
 but since you don't we 'Ll
 mak
 E
 our miNds
 anar hic
 C
 d to let it be
 convertE the chaos/ you are/
 stet

[...] 3. We could, as mentioned before, decide to read only lines with mesostic letters. This presents us with three more possibilities:

- (a) read what isn't crossed out
- (b) read what is crossed out
- (c) read a and b somehow combined

4. We could notice, and try to make available in our reading, other complicating details: e.g., “I,” as first-person pronoun in “mIght,” “stet” read out as proofer’s mark (“let stand as set”), the way in which the word “change” is being changed before our eyes, etc.

5. We might notice, additionally, the fractal symmetries in the poem: How the tension between the vertical and the horizontal, present in every mesostic (i.e., the pull to read it both ways), dynamically structures the poem as a whole, and then is replicated in the vertical-horizontal tension between pairs of lines (where the

Si le mésostiche gravite autour de l'idée et du mot de « S-I-L-E-N-C-E », celui-ci, en se verticalisant, mais aussi en faisant intervenir des ratures, des surcharges et des espacements qui en emplissent la vacuité attendue, s'*anarchise*. Le micro-mésostiche « (untitled) » ne camoufle pas les replis, les réessais et les retours à soi de la réécriture : sa brouillonologie s'érige en profondeur. Fragile et fragmentée, sa poésie est immense. Puisque « (untitled) » présente une pensée texto-anarchiste, c'est bien une analyse anarchi-textuelle qui doit lui répondre, suivant ses inflexions et ses préoccupations personnelles, suivant la « contexture »

“overhead” line needs something from below to complete it and vice versa), with individual letters, like the “S,” which seems to belong in both vertical and horizontal axes, and which on their own have (as all letters—usually unremarked—do) both vertical and horizontal graphic elements. [...]

(Joan Retallack, « Poethics of a Complex Realism », in Marjorie Perloff et Charles Junkerman (éd.), *John Cage: Composed in America*, op. cit., p. 263-266.)

La lecture polyvectorielle de Retallack est détaillée dans une analyse de quelques pages, des plus inspirantes pour ce projet et pour d'autres. Elle s'inscrit résolument dans une approche dialogique et pluraliste, recréante et récréative, de la lecture du texte contemporain. Retallack n'évite pas la complexité de ce qu'elle approche et, ce faisant, nous pensons que sa discussion du texte de Cage suppose la *responsabilité inventive* du critique ; la simple glose interprétative et compréhensive, à laquelle la critique traditionnelle nous a habitués, se révèle bien insuffisante lorsque se déclare l'ambition de parler « avec » et « autour » d'un texte comme « (untitled) ». Avant de conclure cette longue note, je cite un dernier passage de cette lecture intelligente du mésostiche cagien, où Retallack semble chercher à résumer la difficulté-potentialité de la « lecture complexe » :

It is immediately obvious that this text is problematic in terms of a simple left-right, left-right, top to bottom, linear reading. [...] This is an interesting “whether”—posing two alternatives which, due to their equal material presence on the page, render the poem a kind of ambiguous figure, like the famous Edgar Ruben Vase/Profile [*]. As with all ambiguous figures there is a kind of terminal either/or complementarity. It is conceptually/visually impossible to take in both possibilities at the same time, since each one is in part constituted by the functional absence of the other. This is the dualism of a “whether” system, one—in this case—that would seem to be interestingly irresolvable, demonstrating the powerful role of the reader/observer to determine the way in which, at any given time, it is to be read.

(*Ibid.*, p. 263.)

Mais bientôt le « whether » de cette ambivalence (encore dualiste !) se transforme en authentique système climatique (« weather »), c'est-à-dire hypercomplexe, et avec lequel se termine cette partie de l'article de Retallack :

[...] We have moved from “whether” to, if not a full-blown regional weather system, at least a very complex and fascinating microclimate. With nonetheless macroclimatic implications about how much ideology (and habit) can silence in the act of reading, as well as about the nature of silence and our participation in and with it. John Cage has said about his working methods, “Composing this way changes me, rather than expresses me.” It is a poethical approach—one which allows changes of mind, invention, humor, and a quality of attention that is full of wonderment and respect and surprise [...]. This kind of engagement with a text as a complex, active realization can be seen as a poethics of response for the reader/viewer/listener as well.

(*Ibid.*, p. 267. Note : la citation est un peu différente dans la réédition de l'article à l'intérieur du recueil de Retallack intitulé *The Poethical Wager*, op. cit. — Mais il y a lieu de clore cette note, devenue franchement rhizomique, et de conclure véritablement.)

[*] *Sic* : Edgar Rubin, psychologue danois, inventeur de l'illusion d'optique dit du « vase de Rubin », dans laquelle un vase et deux profils humains sont alternativement visibles, sans qu'il soit possible de combiner les deux visions. Pour en apprendre davantage, on peut lire l'article wikipédien « Rubin vase », puis consulter les hyperliens qui s'y trouvent et qui étendent le sujet. À noter que Retallack est familière avec les travaux multidisciplinaires de Douglas Hofstadter comme *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid* et *Metamagical Themas*.

du moment et la « tessiture » de sa prise de parole. Nous avons souhaité être agi et concerné par l'urgence contemporaine de ce slogan, « we'll make our minds anarchic(,) converted to the chaos that you are », manière parmi d'autres de SORTIR DE CAGE.

BIBLIOGRAPHIE

« Cela dit, pour témoigner de mon soin à rendre justice au passé, feuillotez les bibliographes, dévorez les catalogues, les manuscrits des bibliothèques ; à moins d'un palimpseste qui soit récemment gratté, vous ne trouverez rien de plus que ces fragments, insouciantes de la science en elle-même. Il y a bien des traités sur la danse, sur la mimique ; il y a bien le *Traité du mouvement des animaux*, par Borelli ; puis quelques articles spéciaux faits par des médecins récemment effrayés de ce mutisme scientifique sur nos actes les plus importants ; mais, à l'exemple de Borelli, ils ont moins cherché les causes, que constaté les effets : en cette matière, à moins d'être Dieu même, il est bien difficile de ne pas retourner à Borelli. Donc, rien de physiologique, de psychologique, de transcendant, de péripatéticien-nement philosophique, rien ! Aussi donnerais-je pour le *cauris* le plus ébréché tout ce que j'ai dit, écrit, et ne vendrais-je pas au prix d'un globe d'or cette théorie toute neuve, jolie comme tout ce qui est neuf. Une idée neuve est plus qu'un monde : elle donne un monde, sans compter le reste. Une pensée nouvelle ! Quelles richesses pour le peintre, le musicien, le poète !

Ma préface finit là. Je commence. »

H. de B., *Théorie de la démarche*

Je confesse, au dernier moment et emplacement de ce travail, mon enthousiasme et ma passion pour les listages bibliophiliques de toutes sortes. La liste qui suit est quantitative, comme il convient pour un texte de cette sorte, mais elle ne contourne pas la modalité subjective, ou plutôt *intime*, à laquelle toute bibliographie est tenue. Les livres et documents suivants sont ceux qui m'ont physiquement et psychiquement entouré pendant ma réflexion sur Cage et sur le texte. Ni plus ni moins. Ils ne sont pas un « aperçu du sujet », une « recension des écrits » ou une « liste des ouvrages cités ». Par la citation manifeste ou silencieuse, *implicite* ou *explicite*, ils m'ont aidé à écrire moi-même, en manière de constante réécriture.

Je les ai classés avec un minimum de violence thématique, méthodologique et « organigrammatique ». Trois sections seulement, qui peut-être contreviennent à la manière ordinaire de ces choses :

- **A) Œuvres de ou autour de « John Cage »** (notons les guillemets « une critique de l'onomastique « propre »),
- **B) Ouvrages critiques et ouvrages créatifs confondus : théorie littéraire, philosophie, critique d'art, écrits scientifiques... + poésie expérimentale, littérature contemporaine, essais...**, qui est plus extensive que les deux autres, et :
- **C) Références linguistiques, lexicographiques et méthodologiques... matière à néologie**, qu'il aurait été impossible, en pareil contexte, d'occulter.

Par ailleurs, j'ai laissé régner l'ordre alphabétique, dans sa splendide incohérence.

Les bibliographies, comme les marges et les notes de bas de page, procèdent davantage du plaisir du texte que de la rigueur académique. Elles ne visent pas autre chose que de confesser ses lectures récrivantes, et la jouissance d'écrire *à son tour*.

A) Œuvres de ou autour de « John Cage »

Addiss, Stephen et Ray Kass (éd.). *John Cage. Zen Ox-Herding Pictures*, selected and edited by S. A. and R. K. at the Mountain Lake Workshop, Virginia, University of Richmond Museums, New York, George Braziller Publishers, 2009, 127 p.

Antin, David. *john cage uncaged is still cagey*, San Diego, Singing Horse Press, 2005, XIII, 72 p.

Bernstein, David W. et Christopher Hatch (éd.). *Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2001, x, 310 p.

Brown, Carolyn. *Chance and Circumstance. Twenty Years with Cage and Cunningham*, New York, Alfred A. Knopf, Borzoi Books, 2007, 645 p.

Brown, Kathan. *John Cage. Visual Art: To SOBER and QUIET the MIND*, San Francisco, Crown Point Press, 2000, 143 p.

C A G E, JOHN. *I-VI: MethodStructureIntentionDisciplineNotationIndeterminacyInterpenetrationImitationDevotionCircumstancesVariableStructureNonunderstandingContin-gencyInconsistencyPerformance. The Charles Eliot Norton Lectures, 1988-89* [souvent abrégé *I-VI*], Cambridge (Massachusetts), London (England), Harvard University Press, 1990, 452 p. + deux enregistrements sonores sur cassettes (*Questions and Answers* et *Reading Mesostic IV*, voir plus bas).

———. *4' 33" (Original Version in Proportional Notation)*, partition musicale, Edition Peeters No. 6777a, Henmar Press, 1993, 12 p.

———. *4' 33" (NO. 2) (0'0")*. *Solo to be performed in any way by anyone*, partition musicale, Edition Peeters No. 6796, Henmar Press, 1962, 1 feuillet.

———. *A Year from Monday: New Lectures and Writings*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1967, x, 167 p.¹

¹ Il existe une traduction/adaptation en français par Christophe Marchand-Kiss de ce deuxième recueil de Cage (chez Textuel, coll. « L'œil du poète », 2006, 191 p.), à laquelle je n'ai pu avoir accès. Ce même traducteur s'est occupé de la publication de quelques extraits des *Diaries* de Cage (« Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse) », initié avec la parution du recueil *A Year from Monday* (1967), et poursuivi dans *M: Writings '67-'72* (1973) et *X: Writings '79-'82* (1986). La traduction française porte le titre : *Journal : comment rendre le monde meilleur (on ne fait qu'aggraver les choses)* (chez Héros-Limite, 2004, 150 p.). — QUELQUES AUTRES REFERENCES CAGIENNES en français, en anglais, en allemand, en espagnol ou en catalan que malgré mes efforts je ne suis pas parvenu à consulter, mais qui m'ont paru tout de même importantes, ou simplement intéressantes / précieuses / uniques en leur genre :

John Cage, *26 déclarations au sujet de Marcel Duchamp*, traducteur ?, Mélanges Éditions, 2004, 12 p. (traduction en français du texte « 26 Statements re Duchamp », in *A Year from Monday*, op. cit., p. 70-72) ;

id., *Anarchic Harmony*, Schott, 1992, 318 p. ;

-
- id.*, *Art is Either a Complaint or Do Something Else (Aerial, 6/7)*, Washington D.C., Edge Books, 224 p. (les textes de cette édition sont reproduits au début du livre de Joan Retallack, *MUSICAGE: Cage Muses on Words, Art, Music*) ;
- id.*, *Für die Vögel*, John Cage in Gespräch mit Daniel Charles, Merve, 1984, 2010, 320 p. ;
- id.*, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique.*, édition augmentée, présentation et traduction de Daniel Charles, photographies originales de Frédéric Pauchot, La Main courante, 1998, 36 p. ;
- id.*, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique.*, suivi de *Esthétique du silence* par Daniel Charles, La Main courante, 2010, 46 p. ;
- id.*, *John Cage: Works on Paper, 1982-90*, Elvehjem Museum of Art, 1991, 16 p. ;
- id.*, *Journal : comment rendre le monde meilleur (on ne fait qu'aggraver les choses)*, trans / création de Monique Fong, Paris, Maurice Nadeau, 1983 ;
- id.*, *Le livre des champignons*, traduction française par Pierre Lartigue, Ryoan-ji, Marseille, André Dimanche, 1983, 93 p. ;
- id.*, *Mirage verbal: Writings through Marcel Duchamp*, notes et introduction de Pierre Lartigue, Dijon, Cahiers Ulysse fin de siècle, 1990 ;
- id.*, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*, Paris, L'Herne, coll. « Blanche », 2002, 295 p. ;
- id.*, *Silence*, Suhrkamp Verlag, coll. « Bibliothek Suhrkamp », 1995, 160 p. ;
- id.*, *Themes and Variations*, Hushion House, 1982, 108 p. (ce texte apparaît toutefois dans le recueil *Composition in Retrospect*, op. cit.) ;
- id.*, *Writing through Finnegans Wake*, University of Tulsa, « University of Tulsa Monograph Series », 1978, 150 p. ;
- id.*, *Writing through Finnegans Wake & Writing for the Second Time through Finnegans Wake*, Printed Editions, 1978 ;
- id.* (éd.), *Notations*, with Alison Knowles, New York, Something Else Press, 1969 ;
- John Cage et Lois Lang, *Mushroom Book*, lithographs by John Cage and Lois Long, text by Alexander H. Smith, New York, Hollanders Workshop, 1972 ;
- Pierre Boulez et John Cage, *Correspondance*, documents réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, avec Françoise Davoine, Hans Oesch et Robert Piencikowski, traduction par Gaétan Martel, Paris, Chritian Bourgois, coll. « Musique/Passé/Présent », 1991, 258 p. (version française de *The Boulez-Cage Correspondence*, édité par Jean-Jacques Nattiez, op. cit.) ;
- David Antin, *John Cage sans cage*, édité et préfacé par Abigail Lang, traduit de l'anglais (américain) par Claire Delamarre et Abigail Lang, Presses du Réel, 2011, 80 p. (version française de *john cage uncaged is still cagey*, op. cit.) ;
- Llorenç Barber, *John Cage*, Madrid, Circulo de Bellas Artes, 1985 ;
- Francis Bayer, *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 2000, 216 p. ;
- Yve-Alain Bois, Branden W. Joseph, Liz Kotz, Julia Robinson et collaborateurs, *The Anarchy of Silence: John Cage and Experimental Art*, Barcelona, Museu d'art contemporani de Barcelona, 2010, 297 p. (j'ai pu toutefois visiter ce musée, où quelques œuvres graphiques de Cage sont conservées) ;
- Hans-Friedrich Bormann, *Verschwiegene Stille. John Cages performative Ästhetik*, Wilhelm Fink Verlag, 2005, 274 p. ;
- Jean-Yves Bosseur, *John Cage*, 2^e édition, Minerve, coll. « Musique ouverte », 2000, 218 p. ;
- Dominique Boudou et collaborateurs, *15 variations sur un même thème, de Max Bill à Jon Cage*, catalogue de l'exposition du même nom, présentée à l'Espace de l'art concret, Château de Mouans (Mouans-Sartoux), 24 mars-16 juin 2002, 2002, voir <http://www.espacedelartconcret.fr/index.php?page=15-variations-sur-un-meme-theme-de-max-bill-a-john-cage> ;
- COLLECTIF (John Cage, Merce Cunningham, Richard Francis, Jasper Johns, Mark Rosenthal, Anne Seymour, Susan Sontag, David Sylvester, David Vaughan), *Dancers on a Plane: John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns*, new edition, Thames & Hudson, 1989, 1990, 168 p. ;
- COLLECTIF (Anne Cauquelin, Daniel Charles, Michele Porzio, Nicolas Tertulian et collaborateurs), *De la composition : l'après-Cage*, Revue d'esthétique, n° 43, Nouvelles Éditions JMP (Jean-Michel Place), 2003, 192 p. ;
- Marc Dachy, *John Cage/Marcel Duchamp*, Éolienne, coll. « Trois degrés », 2005 ;
- John Corbett, *Extended Play: Sounding Off from John Cage to Dr. Funkenstein*, Durham and London, Duke University Press, 1994 ;

- . *Anarchy. New York City—January 1988*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1988, x, 81 p.
- . *Chess Pieces, Sonatas and Interludes. Chess Serenade*, enregistrement vidéo, Mode Records, 2006, 2 h 52 min.
- . *Complete Literary Works*, hypothétiques.
- . *Composition in Retrospect*, Cambridge, Exact Change, 1993, VIII, 171 p.
- . *Empty Words (Parte III). Live Teatro Lirico di Milano, 2 dicembre 1977*, enregistrement sonore, format AAC, Cramps Records/Milano, 2003, 2 h 28 min 57 sec.
- . *Empty Words: Writings '73-'78*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1981, x, 187 p.
- . *Escritos al Oído*, presentación, edición y traducción de Carmen Pardo, Murcia, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, Consejería de educación y cultura de la región de Murcia, Fundación Cajamurcia, « Colección de Arquitectura », 2007, 209 p.

-
- Katrin Deufert, *John Cages Theater der Präsenz*, (FK) medien | material.txt, 2002, 208 p. ;
- Emanuel Dimas de Melo Pimenta et collaborateurs, *John Cage: The Silence of Music*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2004, 221 p. ;
- William Duckworth, *Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers*, Da Capo Press, 1999, 504 p. ;
- Richard Fleming et William Duckworth (éd.), *John Cage at Seventy-Five*, Lewisburg, London, Toronto, Bucknell University Press, Associated University Presses, 1989, 305 p. ;
- Peter Gena et Jonathan Brent (éd.), *A John Cage Reader: In Celebration of his 70th Birthday*, C. F. Peters, 1983, 207 p. ;
- Anne d'Harnoncourt, *John Cage: Scores and Prints*, New York, Whitney Museum of American Art, 1982 ;
- Stefan Jürging, *Die Tradition des Traditionsbruchs: John Cage amerikanische Ästhetik*, Frankfurt am Main, Berlin und Bern, Peter Lang, coll. « Beiträge aus Anglistik und Amerikanistik », 2002, 202 p. ;
- Richard Kostelanetz, *Thirty Years of Critical Engagements with John Cage*, New York, Archae, 1997, 361 p. ;
- Laura Kuhn (éd.), *John Cage. Book of Days 2010*, The John Cage Trust, 2009, 120 p. (calendrier avec citations et texte d'introduction) ;
- Julie Lazar (éd.), *Rolywholyover A Circus. John Cage*, Los Angeles / Rizzoli, New York, The Museum of Contemporary Art, 1993 ;
- George J. Leonard, *Into the Light of Things: The Art of the Commonplace from Wordsworth to John Cage*, Chicago, University of Chicago Press, 1995, 268 p.
- Johanne Rivest, *Québécoisage*, in *Circuit : Musiques contemporaines*, vol. 8, n° 2, Les Presses de l'Université de Montréal, 1997, 88 p.
- Julia Robinson, *John Cage*, The MIT Press, coll. « October Files », 2011, 240 p. ;
- Christopher Shultis, *Silencing the Sounded Self: John Cage and the American Experimental Tradition*, Boston, Northeastern University Press, 1998, 208 p. ;
- Vincent Tholomé, *The John Cage Experiences. 8 solos, duos ou trios (avec choses)*, Reims, Le clou dans le fer, coll. « Expériences poétiques », 2007, 52 p.

Pour une liste d'articles pertinents, on pourra consulter la bibliographie de l'une des monographies suivantes, facilement accessibles : Carmen Pardo Salgado, *Approche de John Cage. L'écoute oblique*, préface de Daniel Charles, traduction de l'espagnol par Nathalie Lhuillier, Paris, L'Harmattan, coll. « Musique-Philosophie », 2007, p. 151-173 (qui comprend aussi une liste chronologique des compositions musicales, des œuvres graphiques et des œuvres cinématographiques), ou Antonia Rigaud, *John Cage. Théoricien de l'utopie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2006, p. 260-261. Mentionnons enfin le site www.johncage.org, régulièrement mis à jour, et l'application de composition et recomposition aléatoire « Indeterminacy » par Eddie Kohler, qui s'y trouve : <http://www.johncage.org/indeterminacy.html>. — Je souhaite qu'on me pardonne une fois de plus ce long rhizome bibliophilique.

- . *Etchings 1978-1982*, Oakland (California), Crown Point Press, Point Publications, 1982, 61 p.
- . *Imaginary Landscapes No. 4, or March No. 2 for 12 Radios*, partition musicale, Edition Peeters No. 6718, Henmar Press, 1960, IV, 36 p.
- . *John Cage*, poèmes traduits de l'anglais par Christophe Marchand-Kiss, Paris, Textuel, coll. « L'œil du poète », 1998, 111 p.
- . *M: Writings '67-'72*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1973, XVI, 217 p.
- . *Questions and Answers*, enregistrement sonore sur cassette, inclus avec *I-VI* [...] (*op. cit.*), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1990.
- . *Reading Mesostic IV*, enregistrement sonore sur cassette, inclus avec *I-VI* [...] (*op. cit.*), Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1990.
- . *Roaratorio*, enregistrement sonore sur disque compact double, New York, Mode Records, 1992, 2002 (« Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake [1979] », « Laughtears [1979] », « Writing for the Second Time Through Finnegans Wake [1976-79] »). Livrets de 80 et 44 p.
- . *Silence. Discours et Écrits*, traduit de l'américain par Monique Fong, Paris, Denoël, coll. « X-trême », 1970, 2004, 183 p.
- . *Silence: Lectures and Writings*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1961, XII, 276 p.¹
- . *Sonatas and Interludes for Prepared Piano (1946-48)*, enregistrement sonore sur disque compact, Naxos 8.559042, 1999, 62 min 42 sec. Livret de 7 p.
- . *Variations VII*, enregistrement vidéo, Experiments in Art and Technology, ARTPIX, 2008, 41 min. Comprend une trame sonore de 85 min.
- . *X: Writings '79-'82*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1986, X, 187 p.
- et collaborateurs. *Essay Music*, Madrid, La Casa Encendida, 2006, 200 p.²
- « in conversation with » Daniel Charles. *For the Birds*, Boston, London, Marion Boyars Publishers, [1976], 1981, 1995, 239 p.
- et Yves Chaudouët. *Où allons-nous ? et que faisons-nous ?*, conférence-partition présentée et traduite par Yves Chaudouët, postface de François Piron, Paris, Actes Sud, Le Collège / FRAC Champagne-Ardenne, 2003, 155 p.
- et Lejaren Hiller. *HPSCHD*, enregistrement sonore sur disque compact, Electronic Music Foundation, 2003, 68 min 24 sec. Livret de 15 cartons.

¹ À l'occasion du cinquantième anniversaire de la publication de *Silence*, une édition spéciale a été annoncée par Wesleyan University Press (sortie prévue pour octobre 2011).

² Comprend trois textes de Cage, dont un important mésostiche en 18 parties titré « Writings through the Essay: On the Duty of Civil Disobedience », réalisé à partir d'une source double : la « Messe des pauvres » d'Erik Satie, œuvre vocale de 1895, et l'essai bien connu d'Henry David Thoreau (titre original : « Resistance to Civil Government », 1849). Ce mésostiche n'apparaît pas dans les principaux recueils des écrits de Cage.

- et Henning Lohner. *One*¹ [1992], *a film without a subject, and 103 for orchestra* [1991], enregistrement vidéo, Mode Records, 2006, 2 h 46 min.
- et Lois Long. *Mud Book. How to Make Pies and Cakes*, with a Note by John Russell, New York, Harry N. Abrams, 1983, non paginé [46 p.].
- « in Conversation with » Joan Retallack. *MUSICAGE: Cage Muses on Words, Art, Music*¹, Hanover (New Hampshire) and London, Wesleyan University Press and University Press of New England, 1996, XLVIII, 360 p.²
- et David Tudor. *Indeterminacy [New Aspect of Form in Instrumental and Electronic Music. Ninety Stories by John Cage, with Music]*, enregistrement sonore sur disque compact double, Smithsonian Folkways, 1992, 90 min 24 sec. Livret de 16 p.
- Cage/Cunningham. A Film by Elliot Caplan*, enregistrement vidéo, Cunningham Dance Foundation, sans date, 95 min.
- Cerveró, Joan et l'Espai d'art contemporani de Castelló. *John Cage. Paisajes imaginarios, Conciertos & Musicircus / Imaginary Landscapes, Concerts & Musicircus*, catalogue d'exposition, Castellón de la Plana, Espai d'art contemporani de Castelló, 2009, 424 p.
- Charles, Daniel. *Gloses sur John Cage* suivies d'une *Glose sur Meister Duchamp*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Arts & Esthétique », 2002, 372 p.
- (éd.). *John Cage*, triple numéro spécial de la *Revue d'esthétique*, n^{os} 13-14-15, Toulouse, Privat, 1987-88, 571 p.
- COLLECTIF. *Every Day is a Good Day. The Visual Art of John Cage*, London, Hayward Publishing/Southbank Center, 2010, 160 p.
- COLLECTIF DE MUSICIENS. *A Chance Operation. The John Cage Tribute*, enregistrement sonore sur disque compact double, Koch International Classics, 1993, 2 h 19 min 33 sec. Livret d'une soixantaine de p.
- Dickinson, Peter. *CageTalk. Dialogues with and about John Cage*, Rochester (New York), University of Rochester Press, 2006, xv, 265 p.
- Fetterman, William. *John Cage's Theatre Pieces. Notations and Performances*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, coll. « Contemporary Music Studies », 1996, xviii, 282 p.

¹ Parfois typographié : *MUSICAGE: Cage Muses on Words *Art *Music*. Voir (dans Kenneth Silverman, *Begin Again: A Biography of John Cage*) :

W
O
MUSICAGE: Cage Muses on A R T
D
M U S I C

L'inspiration « mésostique » pour la disposition du titre provient du livre de Retallack lui-même.

² Comprend le poème mésostique de John Cage « Art Is Either a Complaint or Do Something Else » (1988, 1996), dont il a été à deux ou trois reprises question dans ce travail.

- Froment-Meurice, Marc. *Les intermittences de la raison. Penser Cage, Entendre Heidegger*, Paris, Librairie des Méridiens, Klincksieck et C^{ie}, coll. « Esthétique », 1982, 250 p.
- Gann, Kyle. *No Such Thing as Silence. John Cage's 4'33"*, New Haven and London, Yale University Press, coll. « Icons of America », 2010, XIII, 255 p.
- Hillier, Paul. *John Cage and the Music of Always. 79 mesostics re and not re John Cage*, Copenhagen, Paul Hillier & Theatre of Voices Edition, 2007, non paginé [55 p.].
- Kasper, Ulrike. *Écrire sur l'eau. L'esthétique de John Cage*, Paris, Hermann, éditeurs des sciences et des arts, 2005, 192 p.
- Kostelanetz, Richard. *Conversations avec John Cage*, traduit de l'anglais et présenté par Marc Dachy, avec la collaboration de Monique Fong et Marianne Guénot-Hovnanian, Paris, Éditions des Syrtes, 2000, 399 p.
- . *Conversing with Cage*, 2nd ed., New York and London, Routledge, 1987, 2003, XII, 332 p.
- . *John Cage (ex)plain(ed)*, New York, Simon and Schuster, 1996, 194 p.
- . *John Cage Writer: Previously Uncollected Pieces*, New York, Limelight, 1993, 304 p.
- (éd.). *John Cage: An Anthology*, New York, Da Capo Press, 1991, 237 p.
- . *Writings about John Cage*, The University of Michigan Press, 1993, XX, 353 p.
- Nattiez, Jean-Jacques (éd.). *The Boulez-Cage Correspondence*, documents collected, edited and introduced by Jean-Jacques Nattiez with Françoise Davoine, Hans Oesch and Robert Piencikowski, translated and edited by Robert Samuels, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, XVIII, 168 p.
- Nicholls, David. *John Cage*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, coll. « American Composers », 2007, 144 p.
- (éd.). *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, XIV, 287 p.
- Nyman, Michael. *Experimental Music. Cage and Beyond*, 2nd ed., foreword by Brian Eno, Cambridge, Cambridge University Press, 1974, 1999, XX, 196 p.
- Pardo Salgado, Carmen. *Approche de John Cage. L'écoute oblique*, préface de Daniel Charles, traduction de l'espagnol par Nathalie Lhuillier, Paris, L'Harmattan, coll. « Musique-Philosophie », 2007, 176 p.
- . *En el mar de John Cage*, Barcelona, Ediciones de la Central, 2009, livret de 29 p. + 6 cartes postales + 1 affiche du trente-deuxième mésostiche de la série « 62 Mesostics re Merce Cunningham » (John Cage, *M: Writings '67-'72*, op. cit., p. 130).
- Patterson, David W. (éd.). *John Cage. Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950*, New York and London, Routledge, 2002, 2009, VII, 279 p.
- Perloff, Marjorie. *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, coll. « Avant-Garde & Modernism Studies », 1981, XVI, 396 p.

- et Charles Junkerman (éd.). *John Cage. Composed in America*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1994, x, 285 p.
- Pritchett, James. *The Music of John Cage*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Music in the 20th Century », 1993, XIV, 223 p.
- Revill, David. *The Roaring Silence. John Cage: A Life*, New York, Arcade Publishing, 1992, 375 p.
- Rigaud, Antonia. *John Cage. Théoricien de l'utopie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2006, 282 p.
- Roth, Moira et Jonathan D. Katz. *Difference/indifference: Musings on postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, Amsterdam, G+B Arts International, coll. « Critical Voices in Art, Theory and Culture », 1998, XVIII, 184 p.
- Scheffer, Frank et Andrew Culver. *From Zero: Four Films on John Cage by Frank Scheffer and Andrew Culver*, enregistrement vidéo, Allegri Film, Mode Records, série « The Films of Frank Scheffer, Vol. 1 », 2004.
- Silverman, Kenneth. *Begin Again: A Biography of John Cage*, New York, Alfred A. Knopf, 2010, 483 p.

B) Ouvrages critiques et ouvrages créatifs confondus :

théorie littéraire, philosophie, critique d'art, écrits scientifiques...	+	poésie expérimentale, littérature contemporaine, essais...
--	---	--

- Abensour, Miguel et Anne Kupiec. *Emmanuel Levinas. La question du livre*, Paris, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, coll. « Inventaires », 2008, 156 p.
- Adorno, Theodor W. *Dialectique négative*, traduit de l'allemand par le groupe de traduction du Collège de Philosophie : Gérard Coffin, Joëlle Masson, Olivier Masson, Alain Renaut et Dagmar Trousson, postface de Hans-Günter Holl, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001, 2003, 534 p.
- Allen, Graham. *Intertextuality*, London and New York, Routledge, coll. « The New Critical Idiom », 2000, 238 p.
- Andrews, Bruce et Charles Bernstein (éd.). *The L=A=N=G=U=A=G=E Book*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, coll. « Poetics of the New », 1984, XI, 295 p.
- Angenot, Marc, Jean Bessière, Douwe Fokkema et Eva Kushner. *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Fondamental », 1989, 395 p.
- Aristote. *Métaphysique*, introduction, traduction, notes, bibliographie et index par Marie-Paule Duminil et Annick Jaulin, Paris, GF Flammarion, 2008, 497 p.

- Atlan, Henri. *À tort et à raison. Intercritique de la science et du mythe*, Paris, Seuil, coll. « Points Sciences », 1960, 559 p.
- Austin, John Langshaw. *Quand dire, c'est faire [How To Do Things with Words]*, introduction, traduction et commentaire par Gilles Lane, postface de François Récanati, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1970, 203 p.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucourturier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, 488 p.
- . *La Poétique de Dostoïevski*, traduction de Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1970, 367 p.
- Balique, Florence. *De la séduction littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2009, 288 p.
- Barthes, Roland. « La mort de l'auteur » (1968), p. 40-45, in *Œuvres complètes, tome III, 1968-1971. Livres, textes, entretiens*, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 1994, 2002, 1074 p.
- . *Le plaisir du texte* (1973), in *Œuvres complètes, tome IV, 1972-1976. Livres, textes, entretiens*, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 1994, 2002, 1046 p.
- , Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre et Ian Watt. *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982, 181 p.
- Bateson, Gregory. « Une théorie du jeu et du fantasme » (1954), p. 209-224, in *Vers une écologie de l'esprit*, tome I, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1977, 1995, 299 p.
- Belsey, Catherine. *Poststructuralism: A Very Short Introduction*, Oxford, New York, Oxford University Press, coll. « Very Short Introductions », 2002, 117 p.
- Bennett, Andrew. *The Author*, London and New York, Routledge, coll. « The New Critical Idiom », 2005, 151 p.
- Bennington, Geoffrey et Jacques Derrida. *Derrida*, Paris, Seuil, 2008, 373 p. écrites « à deux mains »¹.
- Bessière, Jean. *Énigmaticité de la littérature. Pour une économie de la fiction au XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 1993, 239 p.
- . *La littérature et sa rhétorique. La banalité dans le littéraire au XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 1999, 238 p.
- . « Petite terminologie », p. 14-36, in Wladimir Krysinski (éd.), « Jean Bessière: Literature and Comparative Literature Revisited », numéro thématique de la *Canadian Review of Comparative Literature / Revue canadienne de littérature comparée*, vol. 32.1, mars 2005, 152 p.
- . *Principes de la théorie littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2005, 269 p.

¹ Comprend les textes « Derridabase » de Geoffrey Bennington et « Circonfession [cinquante-neuf périodes et périphrases écrites dans une sorte de marge intérieure, entre le livre de Geoffrey Bennington et un ouvrage en préparation (janvier 1989-4 mai 1990)] » de Jacques Derrida.

- . *Quel statut pour la littérature ?*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2001, 259 p.
- , Eva Kushner, Roland Mortier et Jean Weisgerber (éd.). *Histoire des poétiques*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Fondamental », 1997, vi, 493 p.
- Bial, Henry (éd.). *The Performance Studies Reader*, London and New York, Routledge, 2007, xxiv, 394 p.
- Bloch, William Goldbloom. *The Unimaginable Mathematics of Borges' Library of Babel*, New York, Oxford University Press, 2008, xx, 192 p.
- Bloom, Harold, Paul De Man, Jacques Derrida, Geoffrey H. Hartman et J. Hillis Miller. *Deconstruction and Criticism*, London and New York, Continuum, 1979, 2004, x, 207 p.
- Borges, Jorge Luis. « Borges et moi », p. 102-105, in *L'auteur et autres textes. El hacedor*, édition bilingue, traduit de l'espagnol par Roger Caillois, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1965, 1982, 221 p.
- . *Ficciones. Fictions*, traduit de l'espagnol par Roger Caillois, Nestor Ibarra et Paul Verdevoye, préface et notes de Jean Pierre Bernés, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 1957, 1965, 1994, 373 p.
- . *Fictions*, traduit de l'espagnol par P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois, nouvelle édition augmentée (1983), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1957, 1965, 185 p.
- . *Labyrinths. Selected Stories & Other Writings*, edited by Donald A. Yates & James E. Irby, with an introduction by William Gibson, New York, New Directions, 1962, 1964, 2007, xxiii, 256 p.
- . *El libro de arena. Le livre de sable*, traduit de l'espagnol par Françoise Rosset, préface et notes de Jean-Pierre Bernès, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », [1975], 1978, 1990, 287 p.
- Bouaniche, Arnaud. *Gilles Deleuze, une introduction*, Paris, Pocket, coll. « Agora La découverte », série « Une introduction », 2007, 318 p.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1992, 1998, 567 p.
- Bourgeois, Bernard. *Le vocabulaire de Hegel*, Paris, Ellipses, coll. « Vocabulaire de ... », 2000, 64 p.
- Bouvet, Rachel et Basma El Omari. *L'espace en toutes lettres*, Québec, Nota bene, 2003, 307 p.
- Bremond, Claude. *Logique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973, 350 p.
- Brenner, Gerry. *Performative Criticism. Experiments in Reader Response*, New York, State University of New York Press, 2004, viii, 235 p.
- Breton, André. *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1955, 179 p.
- Brumm, Alain (éd.). *L'auteur*, introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie par Alain Brumm, Paris, GF Flammarion, coll. « GF Corpus », série « Lettres », 2001, 241 p.

- Butler, Rex. *Borges' Short Stories. A Reader's Guide*, London and New York, Continuum, coll. « Reader's Guides », 2010, 143 p.
- Calame, Alain. « En marge de la "la Bibliothèque de Babel" », in *Poétique*, n° 48, novembre 1981, p. 523-525.
- Caron-Parte, Maxence. *Lire Hegel*, Paris, Ellipses, coll. « Philo », 2000, 95 p.
- Castellin, Philippe. *DOC(K)S : Mode d'emploi. Histoire, formes et sens des poésies expérimentales au XX^e siècle¹*, Al Dante, coll. « Critique », 2002, 495 p.
- Castle, Gregory. *The Blackwell Guide to Literary Theory*, Malden, Oxford, Victoria, Blackwell Publishing, coll. « Blackwell Guides to Literature », 2007, 340 p.
- Charles, Michel. *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1995, 389 p.
- Chomsky, Noam. *Structures syntaxiques*, traduit de l'anglais par Michel Braudeau, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1979, 147 p.
- Chopin, Henri. *Poésie sonore internationale*, Paris, Jean-Michel Place éditeur, coll. « Trajectoires », 1979, 309 p.
- Choyce, Lesley. *Typographical Eras*, Kentville (Nova Scotia), Gaspereau Press, 2003, IX, 30 p.
- Clément, Bruno. *L'invention du commentaire : Augustin, Jacques Derrida*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 2000, 178 p.
- COLLECTIF. *Lectures de Hegel*, sous la direction d'Olivier Tinland, Paris, Librairie Générale Française / Le Livre de Poche, coll. « Références », série « Philosophie », 2005, 506 p.
- Compagnon, Antoine. *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1998, 338 p.
- . *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1982, 408 p.
- Coquet, Jean-Claude. *La quête du sens. La langage en question*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1997, 262 p.
- Coupland, Douglas. *JPod: a novel*, Toronto, Vintage Canada, 2006, 517 p.
- Couturier, Maurice. *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1995, 268 p.
- Cox, Christoph et Daniel Warner (éd.). *Audio Culture. Readings in Modern Music*, New York and London, Continuum, 2007, XVIII, 454 p.²
- Culler, Jonathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford, New York, Oxford University Press, coll. « Very Short Introductions », 1997, 149 p.
- . *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, 25th Anniversary Edition, Ithaca (New York), Cornell University Press, 1982, 317 p.

¹ Le titre de l'ouvrage est orthographié variablement avec ou sans rature — ~~DOC(K)S~~ ou DOC(K)S —, dépendamment de l'endroit où on le surprend. La rature est du reste une ritournelle typographique du livre de P. Castellin.

² Comprend un des premiers textes de John Cage, écrit en 1937, « The Future of Music: Credo », p. 25-28.

- Cummings, Edward Estlin. *Complete Poems 1904-1962*, revised, corrected, and expanded edition containing all the published poetry, edited by George J. Firmage, New York, Liveright, 1991, XXXII, 1102 p.
- Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, 248 p.
- Davis, Tracy C. (éd.). *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Companions », 2008, IX, 193 p.
- Dekens, Olivier. *Derrida. Pas à pas*, Ellipses, coll. « Pas à pas », 2008, 256 p.
- Deleuze, Gilles. *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1969, 392 p.
- . *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1988, 192 p.
- et Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 1 : L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972/73, 494 p.
- . *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980, 645 p.
- . *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 1991, 2005, 207 p.
- de Man, Paul. *The Resistance to Theory*, foreword by Wlad Godzich, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, coll. « Theory and History of Literature », 1986, XVIII, 137 p.
- Derrida, Jacques. *La Carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, coll. « La philosophie en effet », 1980, 551 p.
- . *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967, 445 p.
- . *La dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1972, 447 p.
- . *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1972, 1967, 437 p.
- . *Glas*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1974, 291 p. et un « Prière d'insérer » en feuillet séparé.
- . *Heidegger et la question. De l'esprit et autres essais*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1987, 1990, 223 p.
- . *Limited inc¹*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1977, 81 p.
- . *Marges - de la philosophie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972, 8 pages non numérotées, XXVI, 396 p.
- . *Margins of Philosophy*, translated, with additional notes, by Alan Bass, Chicago, The University of Chicago Press, 1982, XXIX, 330 p.²
- . *Signéponge*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1988, 126 p.

¹ Le pamphlet comporte un sous-titre des plus intrigants — « a b c . . . » —, qui semble générer ou permettre la numérotation des parties du développement dans le texte de Derrida. J'ai souhaité reprendre, à quelques endroits de ce travail, par « euphonisme » ou « organigrammaticalité », ces trois lettres et leur symbolique immédiate.

² Inspiration typographique.

- Duchamp, Marcel. *Duchamp du signe*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1999, 314 p.
- Eco, Umberto. *De Bibliotheca*, traduit de l'italien par Eliane Deschamps-Pria, frontispice de M. H. Vieira da Silva, Paris, L'Échoppe, 1986, 31 p.
- . *De la littérature*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle, rééd. Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 2003, 439 p.
- . *Kant et l'ornithorynque*, traduit de l'italien par Julien Gayrard, Paris, Grasset & Fasquelle, rééd. Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1999, 636 p.
- . *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle, rééd. Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 1985, 315 p.
- . *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1965, 314 p.
- Edelman, Bernard. *Le sacre de l'auteur*, Paris, Seuil, 2004, 378 p.
- Everett, Anthony et Thomas Hofweber (éd.). *Empty Names and the Puzzles of Non-Existence*, Stanford (California), CSLI Publications, Center for the Study of Language and Information, 2000, XXII, 325 p.
- Federman, Raymond. *Critifiction. Postmodern Essays*, New York, State University of New York Press, coll. « SUNY Series in Postmodern Culture », 1993, 133 p.
- Finkelstein, David et Alistair McCleery (éd.). *The Book History Reader*, 2nd edition, London and New York, Routledge, 2002, 2006, XIII, 561 p.
- Fish, Stanley. *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge (Massachusetts), London (England), Harvard University Press, 1980, 394 p.
- Forget, Danielle. *Figures de pensée, figures de discours*, Québec, Nota bene, coll. « Langues et pratiques discursives », 2000, 184 p.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, 400 p.
- . *L'ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, coll. « blanche » (« NRF »), 1971, 82 p.
- . « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), p. 817-849, in *Dits et écrits I, 1954-1975*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1994, 2001, 1708 p.
- Fraisse, Emmanuel et Bernard Mouralis. *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001, 298 p.
- Gadamer, Hans-Georg. *Vérité et Méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, édition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1976, 1996, 534 p.
- Genette, Gérard. *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 2010, 800 p.

- . *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982, 576 p.
- . *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1987, 426 p.
- (éd.). *Esthétique et poétique*, textes réunis et présentés par Gérard Genette, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1992, 245 p.
- Gervais, Bertrand. *Figures, lectures* (« Logiques de l'imaginaire – tome I »), Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007, 243 p.
- et Rachel Bouvet (éd.). *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 2007, 281 p.
- Gleick, James. *La théorie du chaos. Vers une nouvelle science*, traduit de l'anglais par Christian Jeanmougin, Paris, Flammarion, coll. « Champs » et « Sciences d'aujourd'hui », [1987], 1989, 431 p.
- Goldmann, Lucien. *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1959, 454 p.
- Goldschmit, Marc. *Jacques Derrida, une introduction*, Paris, Pocket, coll. « Agora La découverte », série « Une introduction », 2003, 255 p.
- Grafton, Anthony. *The Footnote**, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1997, xi, 141 p.
- Greimas, Algirdas Julien. *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, 314 p.
- Grondin, Jean. *L'herméneutique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2006, 128 p.
- . *Le tournant herméneutique de la phénoménologie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 2003, 128 p.
- Guattari, Félix. « *La philosophie est essentielle à l'existence humaine* », entretien mené par Antoine Spire, accompagné de Michel Field et d'Emmanuel Hirsch, Paris, Éditions de l'Aube, coll. « L'Aube poche essai », 2002, 2005, 62 p.
- Hartman, Geoffrey H. *Saving the Text. Literature/Derrida/Philosophy*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1981, xxvii, 184 p.
- Hébert, François. *Toute l'œuvre incomplète*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Écritures », 2010, 155 p.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Phénoménologie de l'Esprit*, tome I, traduction et notes par Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1993, 801 p.
- . *Préface de la Phénoménologie de l'Esprit*, bilingue, traduction, introduction et vademecum par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, GF Flammarion, 1991, 1996, 245 p.
- Heidegger, Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part*, nouvelle édition, traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1962, 461 p.
- . *De l'origine de l'œuvre d'art. Version de 1931-32*, édition numérique bilingue, texte allemand et traduction française par Nicolas Rialland, édition privée disponible sur

* *A curious history.*

demande via courrier électronique, accessible sur <http://www.rialland.org/heidegger/>, date de création ?, 61 p.¹

- . *Être et Temps*, édition numérique hors commerce, traduit de l'allemand par Emmanuel Martineau, avant-propos du traducteur, numérisation par Nicolas Rialland et Yannick Rolandeau, édition privée disponible sur demande via courrier électronique, accessible sur <http://www.rialland.org/heidegger/>, date de création ?, 356 p. Dernière modification : 28 juillet 2005.
- . *Être et Temps* [*Œuvres de Martin Heidegger. Section I : Écrits publiés de 1914 à 1970*], traduit de l'allemand par François Vezin d'après les travaux de Rudolph Boehm et Alphonse de Waelhens (première partie), Jean Lauxerois et Claude Roëls (deuxième partie), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la philosophie », 1986, 590 p.
- Hesse, Hermann. *Le Jeu des perles de verre* [*Das Glasperlenspiel*]. *Essai de biographie du MAGISTER LUDI JOSEPH VALET accompagné de ses écrits posthumes présenté par HERMANN HESSE*, traduction de l'allemand par Jacques Martin, Paris, Calmann-Lévy, rééd. Librairie Générale Française et Le Livre de Poche, 1955, 1991, 1999, 693 p.
- Hirsch, Jr., E. D. *Validity in Interpretation*, New Haven and London, Yale University Press, 1967, 287 p.
- Hofstadter, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*, New York, Basic Books, 1979, 1999, P-23, XXII, 777 p.
- Housset, Emmanuel. *L'intériorité en exil. Le soi au risque de l'altérité*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « La nuit surveillée », 2008, 379 p.
- I Ching or Book of Changes (The)*. The Richard Wilhelm Translation rendered into English by Carry F. Baynes, foreword, by C. G. Jung, preface to the Third Edition by Hellmut Wilhelm, Princeton, Princeton University Press, 1950, 1967, 1977, LXII, 740 p.
- Ingarden, Roman. *L'œuvre d'art littéraire*, traduit de l'allemand par Philibert Secretan avec la collaboration de N. Lüchinger et B. Schwegler, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, 341 p.
- . *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale ?*, présentation et traduction de l'allemand par Dujka Smoje, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Musique/Passé/Présent », 1989, 215 p.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1978, XII, 239 p.
- . *How to do Theory*, Malden, Oxford, Victoria, Blackwell Publishing, coll. « How to Study Literature », 2006, x, 211 p.
- Jakobson, Roman. « Linguistique et poétique », p. 209-248, in *Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicole Ruwet, Paris, Minuit, 1963, 2003, 260 p. (parution originale en anglais sous le titre « Closing statements: Linguistics and Poetics », in T.A. Sebeok (éd.), *Style in Language*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1960, 488 p.).

¹ NOTE SUR LES REFERENCES ELECTRONIQUES : Tous les hyperliens recopiés dans la bibliographie ont été consultés entre décembre 2010 et juin 2011.

- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, 333 p.
- Joyce, James. *Finnegans Wake*, with an introduction by Seamus Deane, London, Penguin Books, coll. « Penguins Classics », 1992, 2000, LIV, 628 p.
- . *Finnegans Wake*, traduit de l'anglais, présenté et adapté par Philippe Lavergne, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982, 924 p.
- Jullien, François. *Figures de l'immanence. Pour une lecture philosophique du Yi King, le Classique du changement*, Paris, Bernard Grasset, coll. « Figures », 1993, 284 p.
- Kafka, Franz. *Le Procès*, traduction d'Alexandre Vialatte, revue par Claude David, lecture accompagnée par Dorian Astor, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque Gallimard », 1993, 2004, 393 p.
- Karcher, Stephen. *Yi king*, traduit de l'anglais par Sophie Bastide-Foltz, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque », 1998, 287 p.
- Klages, Mary. *Literary Theory. A Guide for the Perplexed*, London and New York, Continuum, coll. « The Guides for the Perplexed », 2006, 184 p.
- Kostelanetz, Richard. *Wordworks: Poems Selected and New*, Brockport (New York), BOA Editions, 1993, 206 p.
- . *Dictionary of the Avant-Gardes*, 2nd ed., New York, London, Routledge, 1993, 2000, XXII, 708 p.
- (éd.). *The Avant-garde Tradition in Literature*, Buffalo, Prometheus Books, 1982, XII, 424 p.
- Kōun Yamada, *The Gateless Gate: The Classic Book of Zen Koans*, new edition, Somerville (Massachusetts), Wisdom Publications, 2004, XXII, 301 p.
- Kripke, Saul A. *Naming and Necessity*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1972, 1980, 172 p.
- Kristeva, Julia. *Σημειωτική [Sémèiôtikè]. Recherches pour une sémanalyse*, extraits, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1969, 318 p.
- . *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1974, 643 p.
- Labarrière, Pierre-Jean. *Phénoménologie de l'esprit. Hegel*, Paris, Ellipses, coll. « Philo-œuvres », 1997, 64 p.
- Labre, Chantal et Patrice Soler. *Études littéraires*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadriges Manuels », 1995, XXVI, 518 p.
- Lafon, Michel. *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1990, 342 p.
- Lapointe, Paul-Marie. *L'espace de vivre. Poèmes 1968-2002*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2004, 635 p.
- Laruelle, François. *Machines textuelles. Déconstruction et libido d'écriture*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1976, 297 p.
- Lecercle, Jean-Jacques et Ronald Shusterman. *L'emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2002, 259 p.

- Lenoir, Béatrice (éd.). *L'œuvre d'art*, introduction, choix de textes, commentaires, vademecum et bibliographie par Béatrice Lenoir, Paris, GF Flammarion, coll. « GF Corpus », série « Philosophie », 1999, 248 p.
- Le Tellier, Hervé. *Esthétique de l'Oulipo*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2006, 334 p.
- Lévesque, Claude. *L'étrangeté du texte. Essai sur Nietzsche, Freud, Blanchot et Derrida*, Paris, Union générale d'éditions / Éditions V.L.B., rééd. Christian Bourgois, coll. « 10/18 », 1978, 275 p.
- . *Philosophie sans frontières*, Québec, Nota bene, coll. « Nouveaux Essais Spirale », 2010, 293 p.
- Levy, Mark. *Void / in Art*, Bramble Books, 2006, XIV, 210 p.
- Licht, Alan. *Sound Art. Beyond Music, Between Categories*, foreword by Jim O'Rourke, New York, Rizzoli International Publications, 2007, 304 p. + disque compact.
- Lieou Yi-Ming et Thomas Cleary. *Yi King*, texte intégral, traduit de l'américain par Zéno Bianu, Éditions du Rocher, rééd. Seuil, coll. « Points Sagesses », 1994, 531 p.
- Le Livre des Morts des Anciens Égyptiens*, introduction, traduction, commentaire de Paul Barguet, Paris, Éditions du Cerf, 1967, 307 p.¹
- Loi, Maurice (éd.). *Mathématiques et Arts*, Paris, Hermann, éditeur des sciences et des arts, coll. « Histoire des sciences », 1995, 251 p.
- Lotringer, Sylvère (éd.). *Chaosophy. Texts and Interviews 1972-1977*, introduction by François Dosse, new edition, Semiotext(e), 2008, 300 p.
- Lucy, Niall. *A Derrida Dictionary*, Blackwell Publishing, 2004, XII, 183 p.
- Luneau, Marie-Pier et Josée Vincent (éd.). *La fabrication de l'auteur*, Québec, Nota bene, 2010, 524 p.
- Macé-Scaron, Joseph. *Montaigne, notre nouveau philosophe*, Paris, Mille et Une Nuits, 2006, 283 p.
- Mac Low, Jackson. *Thing of Beauty. New and Selected Works*, edited by Anne Tardos, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2008, XXXVII, 458 p.
- Mallarmé, Stéphane. *Écrits sur l'art*, présentation, notes, bibliographie et chronologie par Michel Dragnet, Paris, GF Flammarion, 1998, 411 p.
- . *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, nouvelle édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, 522 p.
- . *Poésies*, introduction, établissement du texte, notes, bibliographie et chronologie par Lloyd James Austin, Paris, GF Flammarion, 1998, 344 p.
- Martineau, Yzabelle. *Le faux littéraire. Plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*, Québec, Nota bene, coll. « Essais critiques », 2002, 284 p.
- Massumi, Brian. *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia. Deviations from Deleuze and Guattari*, MIT Press, 1992, 235 p.

¹ Inspiration typographique...

- McEvilley, Thomas. *The Triumph of Anti-Art. Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism*, New York, McPherson & Company, « Documentext », 2005, 391 p.
- McHugh, Roland. *Annotations to Finnegans Wake*, 3rd edition, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2006, xx, 628 p.
- McKenzie, D. F. *Bibliography and the Sociology of Texts*, Cambridge University Press, 1999, 130 p.
- Meschonnic, Henri. *Des mots et des mondes. Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*, Paris, Hatier, coll. « Brèves Littérature », 1991, LIV, 311 p.
- Meyer, Michel. *Langage et littérature. Essai sur le sens*, traduit de l'anglais par Alain Lempereur et Michel Meyer, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadriges », 1992, 249 p.
- Montaigne, Michel de. *Les Essais*, édition complète, adaptation en français moderne par André Lanly, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2009, 1372 p.
- Montalbetti, Christine. *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, 260 p.
- Morgan, Edwin. *Collected Poems 1949-1987*, Manchester, Carcanet Press Limited, 1990, 608 p.
- . « Concrete Poems (1963-1969) », p. 12-19, in *New Selected Poems*, Manchester, Carcanet Press Limited, coll. « Poetry Pléiade », 2000, 179 p.
- Morin, Edgar. *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2005, 158 p.
- Nagel, Ernest, James R. Newman, Kurt Gödel et Jean-Yves Girard. *Le théorème de Gödel*, traductions de l'anglais et de l'allemand par Jean-Baptiste Scherrer, Seuil, coll. « Points Sciences », 1989, 179 p.
- Noille-Clauzade, Christine (éd.). *Le style*, introduction, choix de textes, commentaires, vademecum et bibliographie par Christine Noille-Clauzade, Paris, GF Flammarion, coll. « GF Corpus », série « Lettres », 2004, 250 p.
- Norris, Christopher. *Fiction, Philosophy and Literary Theory: Will the Real Saul Kripke Please Stand Up?*, London and New York, Continuum, 2007, 265 p.
- Nyogen Senzaki (éd.). *Cent kôans zen*, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 2005, 283 p.
- Ost, François. *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*, Paris, Fayard, coll. « Ouvertures », 2009, 421 p.
- O'Sullivan, Simon. *Art Encounters Deleuze and Guattari. Thought Beyond Representation*, Palgrave Macmillan, 2008, 256 p.
- Oulipo [OUvroir de LIttérature POtentielle]. *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1981, 1988, 432 p.
- . *La littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1973, 308 p.

- Pauls, Alan. *Le facteur Borges*, traduit de l'espagnol (Argentine) par Vincent Raynaud, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2000-2004, 2006, 189 p.
- Peignot, Jérôme. *Typoèmes. Poésie visuelle*, Paris, Seuil, 2004, 251 p.
- Perloff, Marjorie. *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1991, XVI, 248 p.
- Phelan, Peggy et Jill Lane (éd.). *The Ends of Performance*, illustrated edition, New York University Press, 1998, 372 p.
- Philip, Tom. *A Humument. A Treated Victorian Novel*, 4th edition, London, Thames & Hudson, 1980, 1987, 1997, 2005, 376 p.
- Picard, Michel. *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1986, 320 p.
- Piégay-Gros, Nathalie (éd.). *Le lecteur*, introduction, choix de textes, commentaires, vademecum et bibliographie par Nathalie Piégay-Gros, Paris, GF Flammarion, coll. « GF Corpus », série « Lettres », 2002, 255 p.
- Popovic, Pierre. « Situation de la sociocritique — L'École de Montréal », in *Spirale*, dossier « Pour la sociocritique : l'École de Montréal », n° 223, novembre-décembre 2008, p. 16-19.
- Pound, Ezra. *La Kulture en abrégé [Guide to Kulchur]*, essai traduit de l'anglais par Yves di Manno, Paris, La Différence, coll. « Latitudes », 1992, 325 p.
- Rabau, Sophie (éd.). *L'intertextualité*, introduction, choix de textes, commentaires, vademecum et bibliographie par Sophie Rabau, Paris, GF Flammarion, coll. « GF Corpus », série « Lettres », 2002, 255 p.
- Ramond, Charles. *Le vocabulaire de Derrida*, Paris, Ellipses, coll. « Vocabulaire de ... », 2001, 67 p.
- . (éd.). *Derrida. La déconstruction*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Débats philosophiques », 2005, 168 p.
- Retallack, Joan. *AFTERRIMAGES*¹, Hannover and London, Wesleyan University Press, 1995, 103 p.
- . *The Poethical Wager*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2003, XII, 279 p.
- Ricardo, Niccolo et Caius Locus. *Les Soniques*, illustrations de Törn Sambucq, Paris, Éditions Inculte, coll. « afterpop », 2009, 679 p. + 1 carte.²
- Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1990, 423 p.
- Riegel, Martin, Jean-Christophe Pellat et René Rioul. *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige Manuels », 1994, 2009, XLIV, 1107 p.
- Ríos, Julián. *Album de Babel*, traduit de l'espagnol par Albert Bensoussan, Paris, José Corti, coll. « Ibériques », [1995], 1996, 303 p.

¹ Parfois typographié sans espaces : « AFTERRIMAGES ». Notons le double *R* au centre du mot-valise proposé par Retallack.

² Un chef-d'œuvre de mise en page et de typographie baroques. À lire en délirant.

- Rose, Barbara. *Monochromes, from Malevich to the Present*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2006, 240 p.
- Sabot, Philippe. *Lire Les mots et les choses de Michel Foucault*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige Manuels », 2006, 219 p.
- . *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 2002, 128 p.
- Saint-Jacques, Denis (éd.). *L'acte de lecture*, édition revue et mise à jour, Québec, Nota bene, coll. « NB poche », 1998, 338 p.
- Samoyault, Tiphaine. *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « Littérature 128 », 2005, 128 p.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1948, 374 p.
- Sauer, Theresa. *Notations 21*, New York, Mark Batty Publisher, 2009, 318 p.¹
- Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally et Albert Séchehaye avec la collaboration de Albert Riedlinger, édition critique préparée par Tullio de Mauro, postface et traduction critique de Louis-Jean Calvet, Paris, Payot & Rivages, [1916, 1972, 1985, 1995], 1967 pour les notes et commentaires, 2005 pour la présente édition, XVIII, 520 p.
- Sergeant, Philippe. *Deleuze, Derrida. Du danger de penser*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Les Essais », 2009, 188 p.²
- Sibertin-Blanc, Guillaume. *Deleuze et l'Anti-Œdipe. La production du désir*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 2010, 153 p.
- Simard, Charles Robert. « Actualité de la "fonction-auteur". Entre disparitions et résurrections successives », p. 61-87, in Mirella Vadean et Sylvain David (éd.), *Figures et discours critiques*, Québec et Montréal, Presses de l'Université du Québec, Université du Québec à Montréal / Figura, centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2011, 156 p.
- . « Actualité du paratexte. Perspectives comparatives entre le seuil et la demeure », in *Canadian Review of Comparative Literature / Revue canadienne de littérature comparée*, University of Alberta, à paraître.
- . « Intertextes et transtextes : pour une poétique de la forme » / « Interteksty i transteksty. Ku poetyce formy », p. 149-159, in *Les Problèmes des genres littéraires / Zagadnienia rodzajów literackich*, vol. 51, n^{os} 1-2, Łódź (Pologne), 2008.
- . *Littérature, analyse et forme. Herbert, Tolkien, Borges, Eco : une architecture intertextuelle et transtextuelle*, Paris, Éditions Universitaires Européennes, 2010, 154 p.
- . « La remise en forme du texte. Observations performatives autour d'un "Discours sur Rien" (John Cage) », in Jean Bessière (éd.), *Littératures d'aujourd'hui :*

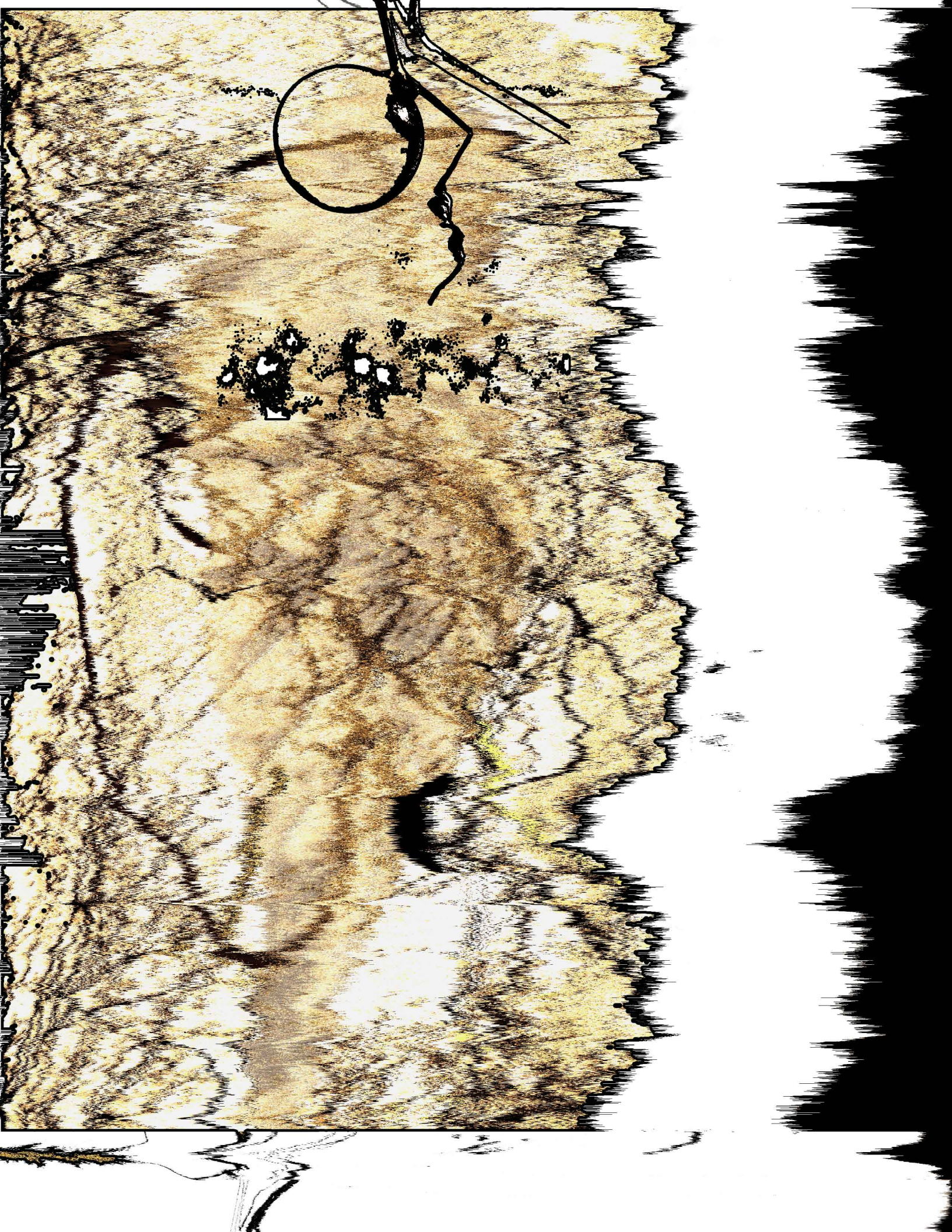
¹ Cette anthologie éclectique et colorée de partitions contemporaines tire son inspiration d'un ouvrage précédent, *Notations* (Something Else Press, 1968), dont John Cage avait assuré l'édition. Cet « avant-texte » que j'aurais souhaité consulter est devenu pratiquement introuvable.

² En épigraphe de ce livre, dont le sujet nous intéressait beaucoup : « *Le texte qu'on appelle présent ne se déchiffre qu'en bas de page, dans la note ou le post-scriptum.* Derrida ».

- contemporain, innovation, partages culturels, politique, théorie littéraire. Domaines européen, latino-américain, francophone et anglophone*, Paris, Honoré Champion, Centre d'études et de recherches comparatistes de l'Université Sorbonne nouvelle-Paris III, coll. « Bibliothèque de Littérature générale et comparée », 2011, 240 p.
- . « La théorisation du texte. Observations théoriques autour de la “métatextualité” » / « Teoretyzacja tekstu. Obserwacje teoretyczne wokół pojęcia „metatekstualności” », *Les Problèmes des genres littéraires / Zagadnienia rodzajów literackich*, vol. 53, n° 1-2, Łódź (Pologne), 2010.
- Sollers, Philippe. *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1968, 190 p.
- Souiller, Didier, avec la collaboration de Wladimir Troubetzkoy. *Littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Premier Cycle », 1997, XVIII, 787 p.
- Spry, Tami. « Performing Autoethnography: an Embodied Methodological Praxis », p. 706-732, in *Qualitative Inquiry*, vol. 7, n° 6, Sage Publications, 2001.
- Starobinski, Jean. *La relation critique* [« L'œil vivant II »], édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, 2001, 408 p.
- Steiner, George. *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel des idées », [1975], 1978, 472 p.
- . *Extraterritorialité. Essais sur la littérature et la révolution du langage*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Calmann-Lévy, rééd. Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2002, 286 p.
- Szafraniec, Asja. *Beckett, Derrida, and the Event of Literature*, Stanford (California), Stanford University Press, coll. « Cultural Memory in the Present », 2007, 246 p.
- Taïkan Jyōji, *L'art du kôan zen*, Paris, Albin Michel, coll. « Espaces libres », 2001, 184 p.
- Tel Quel (groupe). *Théorie d'ensemble*, choix, Paris, Seuil, coll. « Points Sciences humaines », 1968, 304 p.
- Thoreau, Henry David. *I to Myself. An annotated selection from the journal of Henry D. Thoreau*, edited by Jeffrey S. Cramer, New Haven and London, Yale University Press, 2007, XXX, 493 p.
- Todorov, Tzvetan. *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982, 339 p.
- . *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1984, 199 p.
- (éd.). *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, édition revue et corrigée, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1965, 2001, 322 p.
- Valéry, Paul. *Alphabet*, édition établie, présentée et annotée par Michel Jarrety, Paris, Librairie Générale Française / Le Livre de Poche, coll. « Classiques de Poche », 1999, 160 p.

- . *Cahiers 1894-1914*, tomes I et II, éditions intégrales établies, présentées et annotées sous la responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, coll. « blanche » (« NRF »), 1987, 489 p. pour le tome I, 1988, 389 p. + 18 planches pour le tome II.
- . *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci (1894)*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1957, 140 p.
- . *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1946, 141 p.
- . *Tel quel. Choses tues – Moralités – Ébauches de pensées – Littérature – Cahier B 1910 – Rhumbs – Autres Rhumbs – Analecta – Suite*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1941, 1943, 497 p.
- Vincent, Josée et Nathalie Watteyne (éd.). *Autour de la lecture. Médiations et communautés littéraires*, Québec, Nota bene, 2002, 333 p.
- Vogel, Christina. *Les « Cahiers » de Paul Valéry. « To go to the last point / Celui au-delà duquel tout sera changé »*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1997, 293 p.
- Walker, Julia A. « Why Performance? Why Now? Textuality and the Rearticulation of Human Presence », p. 149-175, in *The Yale Journal of Criticism*, vol. 16, n° 1, Yale University and the John Hopkins University Press, 2003.
- Wittgenstein, Ludwig. *Grammaire philosophique*, édition posthume due aux soins de Rush Rhees, traduit de l'allemand et présenté par Marie-Anne Lescourret, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1980, 629 p.
- . *Tractatus logico-philosophicus*, traduction, préambule et notes de Gilles-Gaston Granger, introduction de Bertrand Russell, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, 125 p.
- Whitehead, Alfred North et Bertrand Russell. *Principia Mathematica*, volumes I et II, Merchant Books, numérisé par Watchmaker Publishing, [1910], 2009, XIII, 666 p. pour le vol. I et [1912], 2009, XXXIV, 772 p. pour le vol. II.¹
- Wortham, Simon Morgan. *The Derrida Dictionary*, London and New York, Continuum, coll. « Continuum Philosophy Dictionaries », 2010, VIII, 264 p.
- Yi King. *Le livre des transformations*, version allemande de Richard Wilhelm, préfacée et traduite en français par Etienne Perrot, nouvelle édition revue et mise à jour, Paris, Médicis, 1973, XXXII, 804 p. et jeu de baguettes d'achillée (!).
- Yi King. *Texte et interprétation*, introduction, traduction du chinois et commentaires de Daniel Giraud, Paris, Bartillat, 2003, 325 p.
- Zerby, Chuck. *The Devil's Details. A History of Footnotes**, New York [etc.], A Touchstone Book / Simon & Schuster, 2002, 130 p.

¹ Pour la citation des *Principia Mathematica* de Whitehead et Russell / de la « Lecture on Something » de Cage dans les épigraphes, j'ai plutôt utilisé cette version (partielle) fournie par Google Livres : http://books.google.ca/books?id=rdMgDpNSdLsC&pg=PP1&dq=Principia%20Mathematica%20to%20*56%20par%20Alfred%20North%20Whitehead%2C%20Bertrand%20Russell&hl=fr&pg=PP1#v=onepage&q&f=false (*Principia Mathematica to *56*, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Mathematical Library », 1997).



Zourabichvili, François. *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, coll. « Vocabulaire de ... », 2003, 96 p.

C) Références linguistiques, lexicographiques et méthodologiques... matière à néologie

Antidote HD, version 5.1, logiciel Mac, Montréal, Druide informatique, 2011, 231,3 mégaoctets¹.

Aron, Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (éd.). *Le dictionnaire du littéraire*, deuxième édition revue et augmentée, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », série « Dicos Poche », 2002, XXV, 649 p.

Barnhart, Robert K. et Sol Steinmetz (éd.). *Chambers Dictionary of Etymology*, Edinburgh, The H. W. Wilson Company, 1988 [etc.], XXVIII, 1284 p.

Beaud, Michel, en collaboration avec Magali Gravier et Alain de Tolédo. *L'art de la thèse. Comment préparer et rédiger un mémoire de master, une thèse de doctorat ou tout autre travail universitaire à l'ère du Net*, édition révisée, mise à jour et élargie, Paris, La Découverte, coll. « Grands Repères », série « Guides », 1985, 1994, 2001, 2003, 2006, 202 p.

Bouffartigue, Jean et Anne-Marie Delrieu. *Trésors des racines grecques*, Paris, Belin, coll. « Le français retrouvé », 2008, 316 p.

———. *Trésors des racines latines*, Paris, Belin, coll. « Le français retrouvé », 2008, 367 p.

Boulogne, Arlette, avec la collaboration de Sylvie Dalbin, sous la direction de Serge Cacaly. *Comment rédiger une bibliographie*, Paris, Armand Colin, 2006, Nathan/VUEF, 2002, Nathan/SEJER, 2004, ADBS [Association des professionnels de l'information et de la documentation], coll. « 128 », série « Information Documentation », 128 p.

Catach, Nina. *La ponctuation (Histoire et système)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1994, 1996, 128 p.

De Clercq, Danielle. *Étymons grecs et latins du vocabulaire scientifique français*, document conçu par Danielle De Clercq-Douillet et réalisé par Philippe Delsate pour le Centre de Documentation pour l'Enseignement Secondaire et Supérieur, accessible en format PDF à l'adresse <http://pot-pourri.fltr.ucl.ac.be/itinera/ebook/etymons.pdf> (1,2 mégaoctet), année ?, 224 p.

* *Being a concise and definitive account of the footnote from its murky birth to its fertile middle years to its endangered present, beset as it is by careless writers and indifferent editors and thoughtless readers and penny-pinching publishers; an account, moreover, enhanced by copious documentation, enlightened by countless quotations from wise councilors, lightened by many passages of delightful humor, and yet entirely unafraid of either controversy or sex.*

¹ Ce précieux logiciel linguistique se décline en douze ou treize dictionnaires (« Définitions », « Locutions », « Synonymes », « Antonymes », « Cooccurrences », « Conjugaison », « Famille », « Analogies », « Citations », « Historique », « Anagrammes », « Le Visuel » et « Wikipédia »), auxquels j'ai compulsivement recouru pendant la rédaction de ceci. S'il faut en tout temps « citer ses sources », il faut donc aussi citer celle-là.

- Denis, Delphine, Anne Sancier-Chateau et Mireille Huchon. *Encyclopédie de la grammaire et de l'orthographe*, Paris, Librairie Générale Française / Le Livre de Poche, coll. « La Pochotèque », série « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1997, 1310 p.
- Dictionnaire*, version 2.1.3, logiciel Mac, Apple Inc., 2005-2009, 7 mégaoctets¹.
- Dictionnaire historique de la langue française* [...²], collectif sous la direction d'Alain REY, édition enrichie en 3 tomes, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, 1998, xvi, 4304 p. pour les trois tomes.
- Drillon, Jacques. *Traité de la ponctuation française*, Gallimard, coll. « Tel », 1991, 472 p.
- Dubois, Jean-Marie M. *La rédaction scientifique. Mémoire et thèses : formes régulières et par articles*, Issy-les-Moulineaux, Éditions ESTEM, Agence universitaire de la francophonie, 2005, 117 p.
- Dupriez, Bernard. *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, 10/18, coll. « Domaine français », 1984, 543 p.
- Fontanier, Jean-Michel. *Le vocabulaire latin de la philosophie*, 2^e édition revue et corrigée, Paris, Ellipses, coll. « Vocabulaire de ... », 2005, 143 p.
- Gobry, Ivan. *Le vocabulaire grec de la philosophie*, Paris, Ellipses, coll. « Vocabulaire de ... », 2000, 144 p.
- Gorp, Hendrik van, Dirk Delabastita, Lieven D'hulst, Rita Ghesquiere, Rainier Grutman et Georges Legros. *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion Éditeur, coll. « Champion Classiques », série « Références et Dictionnaires », 2005, 533 p.
- Le Grand Robert & Collins électronique*, version 1.1, logiciel Mac, comprend l'intégralité du *Robert & Collins Senior* et du *Robert & Collins Super Senior*, Paris, Dictionnaires Le Robert / SEJER, 2003-2004, 592,1 mégaoctets.
- Guidère, Mathieu. *Méthodologie de la recherche. Guide du jeune chercheur en Lettres, Langues, Sciences humaines et sociales. Maîtrise, DEA, MASTER, Doctorat*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Ellipses, 2004, 127 p.
- Houdart, Olivier et Sylvie Prioul. *L'art de la ponctuation. Le point, la virgule et autres signes fort utiles*, Paris, Seuil, coll. « Le goût des mots », 2006, 221 p.
- Jousset, David. *Le vocabulaire allemand de la philosophie*, Paris, Ellipses, coll. « Vocabulaire de ... », 2007, 160 p.

¹ Le dictionnaire offre pour chaque mot un encart étymologique — addition qui semble plus rare pour les dictionnaires de langue anglaise que pour ceux de langue française.

² *Dictionnaire historique de la langue française contenant les MOTS français EN USAGE et quelques autres DÉLAISSÉS, avec leur ORIGINE proche et lointaine ; leur APPARITION datée dans l'usage, depuis l'an 842 jusqu'à nos jours ; leur HISTOIRE convenablement détaillée, comprenant les SIGNIFICATIONS variées, les EMPLOIS successifs, les EXPRESSIONS et LOCUTIONS les plus notables, ainsi que des considérations sur les IDÉES et les CHOSES désignées ; les ÉVOLUTIONS et les RÉVOLUTIONS des formes et des contenus ; les ÉCHANGES et PARENTÉS entre langues, européennes surtout ; et en outre des ARTICLES ENCYCLOPÉDIQUES concernant les idiomes liés au français et le français lui-même, ainsi que les notions de linguistique utiles à la compréhension de l'ouvrage, un GLOSSAIRE de même intention, une CHRONOLOGIE des principaux textes en français et enfin quelques FIGURES illustrant le voyage et les errances des signes et des idées. Le tout recueilli et disposé pour l'utilité et l'agrément du lecteur est le titre complet de cet ouvrage classique, utile... et coquet.*

- Lacroux, Jean-Pierre. *Orthotypo. Orthographe & Typographie françaises. Dictionnaire raisonné*, Paris, Quintette, 2008, 370 p.
- Ludwig, Quentin. *Les racines grecques du français. Une étymologie toujours vivante*, Paris, Eyrolles, coll. « Eyrolles Pratique », 2007, 255 p.
- Morvan, Danièle. « Petit dictionnaire des suffixes », p. 1226-1235, in *Le Robert pour tous*, dictionnaire de la langue française, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994, XVIII, 1278 p. Aussi accessible en ligne à partir du logiciel *Le Nouveau Petit Robert, version électronique* (op. cit.) à l'adresse <file:///Applications/Le%20Petit%20Robert.app/aide/-Aide07.htm>.
- MotionX-Dice HD*, « Alea Jacta Est », application pour iPad, jeux de hasard virtuels, version 1.4, 59,5 mégaoctets, Fullpower Technologies, 2003-2010. Voir <http://dice.motionx.-com/ipad/overview/>.
- Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française – Version électronique*, nouvelle édition du *Petit Robert* de Paul Robert, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette REY-DEBOVE et Alain REY, logiciel Mac, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1996, 265,8 mégaoctets.
- Oster, Pierre. *Dictionnaire de citations françaises*, Paris, Dictionnaires Le Robert, coll. « Les Usuels », 1993, 2006, XIII, 944 p.
- RANDOM.ORG*, « True Random Number Generator », <http://www.random.org/>¹ (Mads Haahr, 1998-2011).
- Tardif, Geneviève, Jean Fontaine et Jean Saint-Germain. *Le Grand Druide des synonymes et des antonymes*, dictionnaire, 2^e édition, Montréal, Québec Amérique, 2006, XV, 1442 p.
- Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, réalisé à partir du *Trésor de la Langue Française* (1971-1994), en association avec le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), le Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) et Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française (ATILF). Consulté à partir de <http://www.cnrtl.fr/definition/>².
- Tschichold, Jan. *Livre et typographie. Essais choisis*, traduit de l'allemand par Nicole Casanova, postface de Muriel Paris, Paris, Allia, [1987], 1994, 1998, 2005, 242 p.
- Wikipédia. L'encyclopédie libre*, nombreux articles, en partie cités dans le corps de mon texte.
- Wikipedia. The Free Encyclopedia*, nombreux articles, en partie cités dans le corps de mon texte.
- Wiktionary. The free dictionary*, nombreux articles, en partie cités dans le corps de mon texte.
- Wiktionnaire. Le dictionnaire libre*, nombreux articles, en partie cités dans le corps de mon texte.

¹ Voir également l'article « Introduction to Randomness and Random Numbers » (<http://www.random.org/-randomness/>).

² J'ai pu également travailler avec la version « Widget » (<http://www.dicowidget.net/dictionnaire-version-1-3/>) et l'application pour iPad (<http://www.dicowidget.net/dictionnaire-pour-iphone-et-ipad/>), aussi disponibles pour ce logiciel.

NOTE SUR LES LOGICIELS UTILISES :

Pour la rédaction de ce texte, j'ai eu recours à un authentique capharnaüm de logiciels d'édition et de traitement de texte. En ordre d'importance : Microsoft Word 2008 pour Mac (que j'ai tenté au départ d'éviter complètement, en vain !), Adobe InDesign CS5, Pages '09, Adobe Photoshop CS5, Adobe Acrobat 9 Pro, TextEdit. Il faut considérer ces plateformes-là comme les espaces contemporains de la mise en branle typographique. Chantal Poirier s'est généreusement et bénévolement occupée d'une partie importante de la mise en page, notamment les hexagones de la Partition Zéro et la double colonne des partitions un à quatre. Je la remercie, beaucoup, passionnément, à la folie.

C. R. S.